

Ιλιάνα Ζάρρα

«Η ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΕΙΡΑΣ ΖΩΗΣ»:
ΜΙΑ ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗΣ, ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΚΗΣ
ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ ΕΝΟΣ ΣΠΑΝΙΟΥ
ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΦΟΡΗΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ
ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Τη φορητή εικόνα με θέμα την «Θεραπεία της αυτοκράτειρας Ζωής» εντοπίσαμε στο Ιερό Βήμα του μεταβυζαντινού ναού του Αγίου Αθανασίου, όπου και σήμερα φυλάσσεται. Δεν σώζεται ακριβώς στην αρχική της κατάσταση, δεδομένου ότι έχει υποστεί ελαφρές φθορές, πιθανόν από φωτιά, εμφανείς στις επάνω γωνίες της ζωγραφισμένης επιφάνειας. Επίσης, παρατηρούνται αποξέσεις μικρής έκτασης στο κάτω μισό της επιφάνειας και στο πλαίσιο της εικόνας με συνέπεια να διακρίνεται το κατώτερο στρώμα χρώματος.

Στην εικόνα παριστάνεται, η θεραπεία της αυτοκράτειρας Ζωής με την επενέργεια της αγίας Ζώνης (εικ. 1). Σε εσωτερικό χώρο περιορισμένης έκτασης, εικονίζεται η Ζωή ξαπλωμένη σε κλίνη, τοποθετημένη λοξά. Πίσω της παραστέκουν ο σύζυγος της Ζωής, αυτοκράτορας Λέων Στ' ο Σοφός και ο πατριάρχης της εποχής. Ο ένας σε στάση σεβασμού, ασπάζεται την άκρη χρυσοποίκιλτης ζώνης, ενώ την ίδια στιγμή ο δεύτερος την απλώνει επάνω από το σώμα της γυναίκας, από το μισάνοιχτο στόμα της οποίας εξέρχεται φτερωτό δαιμόνιο. Η σκηνή προβάλλει από το άνοιγμα διπλής κουρτίνας, ενώ η επιγραφή στο πίσω μέρος της εικόνας εξηγεί το εικονογραφικό θέμα: **Διά της καταθέσεως της τιμιά[ς] / Ζώνης υπό του πατριάρχου σώζεται από το / δαιμόνιον η βασίλισσα Ζωή, σύζυγος του βασιλέως / λέοντος του σοφού.** Στη ζωγραφισμένη επιφάνεια, κάτω δεξιά σημειώνεται η χρονολογία: 1892.

Πρόκειται για το γνωστό θαύμα της αγίας Ζώνης, όπως μνημονεύεται σε κείμενο των αρχών του 10ου αιώνα, σχετικό με την προέλευση των θεομητορικών λειψάνων¹. Η ζώνη και το μαφόριο της Παρθένου τιμήθηκαν ιδιαίτερα από τους βυζαντινούς, ώστε για καθένα από αυτά καθιερώθηκε ειδική εορταστική επέτειος. Η εορτή της αγίας Ζώνης καθιερώθηκε στις αρχές του 8ου αιώνα, και η Εκκλησία την τιμούσε στις 2 Ιουλίου. Από τις αρχές του 9ου αιώνα μεταφέρθηκε στις 31 Αυγούστου, ενώ η 2α Ιουλίου αφιερώθηκε στον εορτασμό της Εσθήτος της Θεοτόκου².

1. M. Jugie, *La mort et l' Assomption de la Sainte Vierge*, Vaticano 1944, σ. 695.

2. Jugie, ό.π. σ. 688, 693.

Το σχετικό συναξάριο³ παραδίδει πως ο αυτοκράτορας Λέων Στ' ο Σοφός, κατόπιν οράματος που είχε η άρρωστη και δεύτερη κατά σειρά σύζυγός του Ζωή, βρήκε μέσα σε ήθη τη ζώνη της Θεοτόκου «νεοῦφαντο ἀπαστίλβουσα, σφραγίδα έχουσα διὰ χρυσίνης βούλλης... Ἦν και ἀσπασάμενος ο βασιλεύς και διὰ χειρός του τηνικαῦτα πατριάρχου άνωθεν της βασιλίδος υφάπλωσας, ελευθέραν αυτήν του νοσήματος και τέλεον απηλλαγμένην απέβαλε, φυγαδευθέντος απεντεύθεν του ακαθάρτου πνέυματος». Ακριβώς αυτό το σημείο της αφήγησης φαίνεται πως εικονογραφεί ο αγιογράφος μας.

Έχοντας υπόψη μας σε ικανό βαθμό την αγιογραφική παραγωγή στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας (Θεσσαλονίκη, Φλώρινα, Δράμα), θεωρούμε ότι πρόκειται για ένα θέμα όχι ιδιαίτερα διαδεδομένο. Η παλαιότερη γνωστή απεικόνιση, τουλάχιστον για τη μεταβυζαντινή περίοδο της θρησκευτικής ζωγραφικής, οφείλεται, σύμφωνα με τη Νανώ Χατζηδάκη⁴, στον κρητικό αγιογράφο Εμμανουήλ Τζάνε (c. 1610-1690)⁵. Η εικόνα του βρίσκεται στο μουσείο Μπενάκη και χρονολογικά τοποθετείται στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα. Παράλληλα, το ίδιο θέμα, με όμως αρκετές διαφοροποιήσεις, ζωγραφίζεται και σε μία ακόμη φορητή εικόνα, ο δημιουργός της οποίας συνδέεται για τεχνοτροπικούς λόγους με τον κύκλο του Θεόδωρου Πουλάκη. Η εικόνα τοποθετείται στα τέλη του 17ου αιώνα⁶.

Συγκρίνοντας, λοιπόν, αυτές τις τρεις εικονιστικές αποδόσεις διαπιστώνουμε σημαντικές συνθετικές διαφορές. Πιο αναλυτικά, μεγαλύτερη συνάφεια παρουσιάζουν μεταξύ τους οι εικόνες του 17ου αιώνα. Η σύνθεση και στις δύο περιπτώσεις είναι πολυπρόσωπη. Στο κέντρο της παράστασης του Τζάνε τοποθετείται η βασίλισσα Ζωή, υποβασταζόμενη από δύο γυναίκες, ενώ η έκφραση του προσώπου της δείχνει πόσο πολύ υποφέρει. Αριστερά στέκει ο πατριάρχης, ο οποίος έχοντας πάρει τη ζώνη από ανοιχτό κιβωτίδιο είναι έτοιμος να την απλώσει επάνω από την άρρωστη γυναίκα. Δεξιά βρρίσκε-

3. H. Delehay, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Βρυξέλλες 1902, στ.935-936, στίχ. 30-32.

4. Εικόνες της Συλλογής Βελιμέξη: επιστημονικός κατάλογος/Έκθεση, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1997, (Νανώ Χατζηδάκη) εικ. 31, σ. 282 όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

5. Ο Εμμανουήλ Τζάνε, πολισιχίδης προσωπικότητα, υπήρξε ιερέας, αγιογράφος, ποιητής και συνθέτης ιερών ακολουθιών. Τη φήμη του οφείλει στο μεγάλο αριθμό φορητών εικόνων που φιλοτέχνησε. Σύμφωνα με μαρτυρίες η δράση του καλύπτει 53 χρόνιά. Η δεν γνωρίζουμε ποιοι υπήρξαν οι δάσκαλοί του. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας ήταν η ανανέωση γνωστών εικονογραφικών τύπων ή ακόμη και η δημιουργία νέων. Πηγές έμπνευσής του η εκκλησιαστική παράδοση, η δυτική τέχνη και η θρησκευτική γραμματεία, όπως διηγήσεις σχετικές με το βίο των αγίων, Συναξάρια και εν γένει η ορθόδοξη υμνογραφία βλ. Ν. Δρανδάκης, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής θεωρούμενος εξ εικόνων του σωζομένων κυρίως εν Βενετία*, Αθήνα 1962, σ. 4, 5 και σημ. 1, 20, 35, 38, 50, 65, 75, 89, 140, 153.

6. Χατζηδάκη, ό.π., σ. 282 Η Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη, Κατάλογος εικόνων*, Αθήνα 1936, σ. 78, πίν. 41, αρθ. 56.

ται γονατιστός ο αυτοκράτορας Λέων Στ' ο Σοφός με τα χέρια ενωμένα σε ικεσία. Νεαροί λευκοντυμένοι διάκοι που κρατούν λαμπάδες, εκκλησιαστικοί, στρατιωτικοί και γυναίκες γεμίζουν τον χώρο, ενώ στο πρώτο επίπεδο σε λοξή θέση τοποθετείται η ιερή λειψανοθήκη. Η σκηνή, σύμφωνα με σχετική επιγραφή, εκτυλίσσεται μέσα στην εκκλησία της Παναγίας των Χαλκοπρατειών. Ο καλλιτέχνης αποδίδοντας το εσωτερικό του ναού, εικονίζει στο ημιθόλιο του ημικυκλικού ιερού την Παναγία Πλατυτέρα, ημίσωμη και σε δέηση, έχοντας τον Χριστό καθισμένο μπροστά της να ευλογεί και με τα δυο του χέρια. Δεξιά και αριστερά της παριστάνονται σεβίζοντες άγγελοι.

Στην δεύτερη εικόνα, που σχετίζεται με την τέχνη του Πουλάκη, η σκηνή τοποθετείται σε εσωτερικό ιδιωτικού χώρου, η αρχιτεκτονική διάρθρωση του οποίου περιγράφεται με κάθε λεπτομέρεια. Εκκλησιαστικοί και αυλικό αξιωματούχοι ξεπροβάλλουν από κάθε άνοιγμα, ακόμη και μέσα από τα χρυσά παραπετάσματα της βασιλικής κλίνης και προσκυνούν μπροστά στο θαυμαστό γεγονός. Στο άνω δεξιά τμήμα της εικόνας αναφαίνεται, μέσα σε νεφέλες, ημίσωμη και στον τύπο της δυτικής Μαντόνας, η Θεοτόκος βαστώντας γυμνό το θείο βρέφος. Ο καλλιτέχνης αντιγράφει εικονογραφικές λεπτομέρειες από έργο του φλαμανδού χαράκτη J. Sadeler⁷.

Στην εικόνα της Θεσσαλονίκης η σύνθεση είναι λιτή και η αφήγηση συνοπτική. Συμμετέχουν, αποκλειστικά, οι τρεις πρωταγωνιστές: ο αυτοκράτορας Λέων Στ' ο Σοφός, ο τότε πατριάρχης και η άρρωστη Ζωή. Οι κινήσεις τους, αν και συγκρατημένες, υποβάλλουν μια συναισθηματική φόρτιση, η οποία, προφανώς, δεν έχει ανάγκη τη δυτική θεατρικότητα για να καταστεί αντιληπτή. Ταυτόχρονα, η αίσθηση ότι το συμβάν εκτυλίσσεται σε κλειστό χώρο μάλλον υποβάλλεται παρά δηλώνεται, εφόσον δεν υπάρχει κανένα ανάλογο αφηγηματικό στοιχείο. Η απόλυτη ταύτιση του εικονογραφικού θέματος με τον γραπτό λόγο προσδίδει στο έργο ζωντάνια, επικεντρώνει την προσοχή στην ουσία του συμβάντος και η εικαστική αφήγηση κερδίζει σε αληθοφάνεια και αμεσότητα.

Η αίσθηση του χώρου αποδίδεται μέσα από τις διαφορετικές στάσεις και κινήσεις των μορφών, τη διαγώνια απλωμένη τιμιά Ζώνη, τη λοξή τοποθέτηση του κρεβατιού και την υφασμάτινη κουρτίνα, της οποίας ρεαλιστικά κυματίζουν οι παρυφές. Η τάση για διακοσμητικότητα, στοιχείο σύνηθες στην τέχνη της όψιμης μεταβυζαντινής περιόδου, είναι εμφανής στα χρυσοϋφानτα υφάσματα που ποικίλλονται με δυτικής αισθητικής μοτίβα. Πάντως, πέρα από αυτό τον εκλεκτικισμό ή καλύτερα τη συναρμογή παραδοσιακών και δυτι-

7. Ι. Κ. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, διδ. διατριβή, Αθήνα 1979, σ. 198, πίν. 162, αριθ. 174.

κών στοιχείων υπερτερεί το αυτόχθονο αισθητικό ύφος. Άλλωστε, ο λαϊκός χαρακτήρας είναι αναμφισβήτητος, καθώς η προοπτική δεν υπακούει σε επιστημονικούς κανόνες, οι σχέσεις και τα μεγέθη των μορφών ανάλογα με το σημείο όρασης του θεατή είναι λανθασμένες, ενώ το μοτίβο της κουρτίνας, όπως αυτό καθιερώθηκε στην ηθονογραφική ζωγραφική των Κάτω Χωρών τον 17ο αιώνα⁸, υποκρύπτει μια σημειολογία την οποία προφανώς δεν κατέχει ο αυτοδίδακτος αγιογράφος της τουρκοκρατούμενης Θεσσαλονίκης.

Παρατηρούμε, συνεπώς, πως η εικόνα της Θεσσαλονίκης δεν παρουσιάζει την ελάχιστη μορφολογική αντιστοιχία με τις γνωστές κρητικές των οποίων το πρότυπο δεν έχει εξακριβωθεί⁹. Το πιθανότερο είναι πως ο ζωγράφος της θα πρέπει να είχε υπόψη του άλλο πρότυπο, το οποίο αγνοούμε, πλησιέστερο στη δική του εποχή και τις αντιλήψεις. Πάντως, η εικονιστική συγκρότηση του θέματος είναι απλή και προφανώς οφείλεται στην αξιοποίηση γνωστών ήδη, σχημάτων. Η ξαπλωμένη γυναικεία μορφή, για παράδειγμα, παραπέμπει στο γνωστό εικονογραφικό σχήμα της παραστάσης με την Κοίμηση της Θεοτόκου. Επιπρόσθετα, το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στην απουσία της μορφής της Παναγίας ή κάποιου άλλου θρησκευτικού «σημείου» που να παραπέμπει σε θεία παρουσία. Ίσως, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως το θέμα προέκυψε από ένα σύνολο δευτερευουσών σκηνών με κεντρικό σημείο αναφοράς και απεικόνισης το τιμώμενο πρόσωπο, τη Θεοτόκο. Συγκεκριμένα, από τον 17ο αιώνα εντείνεται η επίδραση που ασκούν λαϊκές τάσεις, δίνοντας δύναμη και ζωντάνια και επηρεάζοντας τα αισθητικά κριτήρια που καθορίζουν την παραγωγή αφηγηματικών θρησκευτικών παραστάσεων¹⁰. Στο πλαίσιο αυτό σημαντική επίδραση ασκεί και η φιλολογική παραγωγή της εποχής, καθώς και συλλογές κειμένων με ηθοπλαστικό και θρησκευτικό περιεχόμενο αλλά και βιογραφίες αγίων που χρησιμοποιούνται από τους δημιουργούς λατρευτικών εικόνων ως πηγή έμπνευσης για δευτερεύουσες σκηνές με θέμα τη ζωή και τα θαύματα αγίων προσώπων¹¹. Τέτοιες σκηνές είναι συχνά βασισμένες σε από-

8. Η πρώτη ζωγραφισμένη κουρτίνα εμφανίζεται το 1644 σε μια μικρή εικόνα της Αγίας Ουκογένειας του Rembradt. Το συγκεκριμένο μοτίβο αντέγραψε πολλές φορές ο N. Maes συμβάλλοντας ώστε οι ιλλουζιονιστικά ζωγραφισμένες κουρτίνες, αλλά και τα πλαίσια να γνωρίσουν μεγάλη διάδοση. Ταυτόχρονα, τον προσέδωσε μια επιπλέον λειτουργία, καθώς η επιμέλεια και η ακρίβεια με την οποία το απέδωσε είχε ως στόχο να αναπτύξει μία εκλεπτυσμένη συνδιαλλαγή ανάμεσα σ' αυτό που διαδραματίζεται στην εικόνα και στον θεατή, W. Kemp, Έργο τέχνης και θεατής: Η αισθητική της πρόσληψης, *Εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης*, επιμ. Μ. Παπανικολάου, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 318, 321.

9. Δεδομένου ότι η εικόνα του Τζάνε, πράγματι, δεν σχετίζεται με καμία βυζαντινή παράδοση, ο Μ. Χατζηδάκης θεωρεί ότι η σύνθεση παραπέμπει στο θαύμα της αγίας Αγνής, έργο του Τιτορότο στη Santa Maria dell' Orto της Βενετίας, Χατζηδάκης, *Συλλογή Βελιμέξη*, ό.π., σ. 284.

10. Konstadinka Paskaleva, *Icones de Bulgarie*, Sofia 1989, σ. 13-14.

11. Paskaleva, ό.π. Η Λασκαρίνα Μπούρα, Δύο εικόνες του αγίου Δημητρίου του Εμμανουήλ Τζάνε και η σχέση τους με ανθίβολα του Μουσείου Μπενάκη, *Αντίφωνον*, Αθήνα 1994, σ. 364.

κρυφές διηγήσεις, καθώς προσφέρουν στον ζωγράφο μεγαλύτερες δυνατότητες για να εκφραστεί. Έτσι, στην ελλαδική αγιογραφική παραγωγή, αλλά και σ' αυτήν της ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων καθιερώνεται ένας κοινός τρόπος, σύμφωνα με τον οποίο διευθετείται το θέμα. Στο κέντρο και στο μεγαλύτερο τμήμα της επιφάνειας παριστάνεται όρθιος ή ένθρονος κάποιος άγιος, ενώ τριγύρω παρατίθενται μικρογραφικά σκηνές από τη ζωή, τα θαύματα και την κοίμηση του. Επομένως, η έλλειψη θείας παρουσίας από την εικόνα μας θα ήταν περισσότερο κατανοητή αν εκλαμβάνονταν ως προϋπόθεση, ότι ο δημιουργός της απομόνωσε το συγκεκριμένο θέμα από μία ευρύτερη εικονογραφικά παράσταση, στην οποία αυτό αποτελούσε δευτερεύουσα σκηνή. Η σκηνή αυτή, αυτόνομη πλέον και μεγενθυμένη αποτελούσε αυτοδύναμο ζωγραφικό θέμα. Κατά πόσο αυτό υπήρξε δημιουργήμα του ζωγράφου της εικόνας που εξετάζουμε, ή χρησιμοποιήθηκε παλαιότερο πρότυπο, δεν είμαστε αυτή τη στιγμή σε θέση να γνωρίζουμε με ακρίβεια.

Συνεπώς, ως προς το περιεχόμενο της εικόνας θα είχαμε να παρατηρήσουμε πως πρόκειται για μια παράσταση που δεν μορφοποιεί ένα συγκεκριμένο άγιο πρόσωπο ούτε κάποιο ευαγγελικό επεισόδιο, αλλά ένα θαύμα, το οποίο παραδίδεται από τη γραπτή φιλολογία. Η *Τιμία Ζώνη*, το αγιοποιημένο υλικό εξάρτημα της γήινης ένδυσης της Παρθένου και η επενέργειά της είναι ουσιαστικά το κεντρικό σημείο της αφήγησης και σημείο ένωσης των τριών μαρτύρων-εικονιζομένων προσώπων. Το βυζαντινό αυτοκρατορικό ζεύγος και ο τότε πατριάρχης, προσωπικότητες με αδιαμφισβήτητη την ιστορική τους υπόσταση, παριστάνονται τη στιγμή που βιώνουν ένα υπερφυσικό γεγονός. Αυτό εξυπακούεται την άμεση θαυματουργική επέμβαση -άρα παρουσία- της μητέρας του Ιησού, της Παναγίας, στοιχείο από το οποίο προκύπτει και ο λατρευτικός χαρακτήρας της φορητής εικόνας. Οι μορφές αποδίδονται σε κατενώπιον στάση, υπηρετώντας την επιβεβλημένη δογματική παράδοση, καθώς τηρούν μια οπτική επαφή με τον πιστό. Την ίδια στιγμή, όμως, εμφανίζονται να είναι προσηλωμένες σ' αυτό που πράττουν, βυθίζοντας τον προσκυνητή σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και απομακρύνοντάς τον από την αίσθηση του άχρονου. Ταυτόχρονα, το μοτίβο της ζωγραφισμένης κουρτίνας¹²

12. Ο Wolfgang Kemp (ό.π., 320-321) σε μια μελέτη του με θέμα την αισθητική πρόσληψη, δηλαδή της σχέσης του έργου τέχνης και του θεατή, υποστηρίζει πως η κουρτίνα παρατέμπει σ' ένα σύνθετο κατάλοιπο της συλλεκτικής δραστηριότητας. Ζωγραφισμένη καθώς είναι, στοχεύει να οριοθετήσει ως ένα βαθμό το πλαίσιο του έργου τέχνης και να το προαγάγει σε καλλιτεχνικό αντικείμενο, απασχολώντας ταυτόχρονα το βλέμμα του θεατή. Αντίστοιχα, στη χριστιανική Ανατολή πολύτιμοι κεντητοί πέπλοι, τα «εγχείρια», όπως τους ονομάζουν οι πηγές, κάλυπταν συχνά τις εικόνες που τιμώνταν ιδιαίτερα, ακόμη και τα ίδια τα έπιπλα που τις έφεραν. Μέχρι την παλαιολόγιο περίοδο οι βυζαντινοί αντιμετώπιζαν αποκλειστικά τις εικόνες ως αντικείμενα λατρείας και διδασκαλίας. Αν και ο Μιχαήλ Ψελλός ήδη από τον 11ο αιώνα άρχισε να συγκεντρώνει εικόνες από εκκλησίες, η συστηματική τους συλλογή ξεκινά μόνο κατά την περίοδο της Αναγέννησης

με το αποκαλυπτικό άνοιγμα¹³ προσδίδει και σ' εμάς τους ίδιους την ιδιότητα του μάρτυρα, αποκαλύπτοντάς μας μέσω του επιτελούμενου θαύματος την ίδια την ύπαρξη του Θεού¹⁴.

Η εικόνα είναι ανυπόγραφη, ωστόσο για τεχνοτροπικούς λόγους την αποδίδουμε στον Μητάκο Χατζησταμάτη. Ο Μητάκος ανήκει σε μια γνωστή αγιογραφική συντεχνία με τόπο καταγωγής την κοντινή προς τη Θεσσαλονίκη Κολακιά (σημερινή Χαλάστρα ή Πύργος)¹⁵. Η Κολακιά υπήρξε έδρα της επισκοπής Καμπανίας και υπαγόταν στη μητρόπολη Θεσσαλονίκης. Η συγκεκριμένη συντεχνία συγκροτείται από τέσσερις γενιές ζωγράφων, μέλη τριών

στις ενετοκρατούμενες περιοχές, παράλληλα με τη συλλογή και άλλων έργων τέχνης, γλυπτών και πινάκων, ιταλικών ή φλαμανδικών, όπως μαρτυρούν τα έγγραφα του όψιμου 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα, Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* Ελληνική Τέχνη, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995, σ. 15.

13. Επίσης, στην τέχνη του όψιμου Μεσαίωνα στη Δύση, η λειτουργία του ανασπευρμένου παλαιοχριστιανικού καταπετάσματος, από το άνοιγμα του οποίου επιτελείται η θεοφάνια προέκυψε από το θρησκευτικό θέατρο, όπου η κουρτίνα ανοίγει για να κάνει ορατή μια σκηνή. Συνεπώς, πολλά έργα, αφιερωμένα στην προσωπική λατρεία είναι επηρεασμένα από την εξω-λειτουργική λατρεία, δηλαδή τη θεατρική, Helene Papastavrou, *Le voile, symbole de l' incarnation. Contribution a une étude semantique*, *CahArch*, 41 (1993), σ. 143, 144.

14. Ο Johann Konrad Eberlein εξετάζοντας το μοτίβο από την εικονολογική του πλευρά μας πληροφορεί ότι η ανοιχτή κουρτίνα έχει μακρά προέλευση. Στην όψιμη αρχαιότητα κοσμούσε την εικόνα του αυτοκράτορα, ενώ τον 8ο αιώνα μεταφέρθηκε στην εικόνα του Ευαγγελιστή, μέχρι να γίνει ιδιαίτερο γνώρισμα των εικόνων της Θεομήτορος τον 11ο αιώνα, αισθητοποιώντας την εμφάνιση του Χριστού στον κόσμο. Στη μεσαιωνική Ρώμη η χρήση των κουρτινών ήταν τόσο ευρεία ώστε αναζητήθηκε αν το ίδιο το μέσον έχει κάποια ειδική σημασία. Πράγματι, το γεγονός ότι οι πηγές τόσο συχνά συνδυάζουν την έκθεση των βέλων (καταπετασμάτων) ή κουρτινών με την περίοδο της Σαρακηνής επίτασης το ενδιαφέρον των μελετητών στη λειτουργία των καλυμμάτων -πραγματικών ή ζωγραφιστών- ως ένα μέσο αλληγορίας, βασισμένο στην εξήγηση που αφορά στη λειτουργία τους στο ναό της Ιερουσαλήμ. Οπότε, από τον 12ο αιώνα, κυρίως, αρχίζουν οι ερευνητές να αναζητούν ένα υψηλότερο πνευματικό νόημα, το *sensus spiritualis*, πίσω από το νόημα των λέξεων, *sensus litteralis*. Από την αναζήτηση αυτή προέκυψε πως οι ρίζες της χριστιανικής παράδοσης των αλληγορικών καταπετασμάτων ή κουρτινών εντοπίζονται στην Επιστολή προς Κορινθίους Β' του αποστόλου Παύλου. Εκεί ο συγγραφέας ερμηνεύει την Παλαιά Διαθήκη ως ένα κάλυμμα που προηγείται της Καινής Διαθήκης, όπως αυτή εισάγεται και εγκαθιδρύεται από τον Ιησού. Η Παλαιά Διαθήκη, δηλαδή, είναι μια αλληγορία της Καινής, της οποίας το πραγματικό μήνυμα κρύβεται ή καλύπτεται από τους Ιουδαίους και αποκαλύπτεται στους εν Χριστώ πιστούς. Ομοίως, στην Επιστολή του Παύλου προς Εβραίους, η κουρτίνα του εβραϊκού ναού καλύπτοντας το άδυτο των αδύτων, το μέρος όπου ο Θεός εκδηλώνεται στους ιερείς, εκπληρώνει στη χριστιανική αλληγορία μία αντίθετη προς την αποκαλυπτική λειτουργία. Ο Θεός αποκαλύπτει τον εαυτό του στον πιστό μέσω του πέλους-καλύμματος, της σάρκας του Χριστού. Συνεπώς, το αποτέλεσμα της αναζήτησης είναι η αποκάλυψη, η *revelatio*, έτσι όπως παριστάνεται και θεμελιώνεται με τη διάρρηξη της κουρτίνας στον ιουδαϊκό ναό κατά τον σταυρικό θάνατο του Χριστού, βλ. J. K. Eberlein, *Περιεχόμενο και Νόημα. Εικονογραφική - Εικονολογική μέθοδος, Εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης*, κ.κ., σ. 212' H Th. E. A. Dale, *Relics, Prayer and Politics in Medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton, New Jersey 1997, 73, 74' H Papastavrou, *Le voile*, σ. 142, 149.

15. Δέσποινα Ευγενίδου, *Μια «συντεχνία» αγιογράφων του 19ου αιώνα από την Κολακιά*, *Μακεδονικά* 22 (1982), σ. 180-189.

οικογενειών. Ως επαγγελματίες δουλεύουν κατά κύριο λόγο μεμονωμένα, εκτός από τις περιπτώσεις εκείνες που ο φόρτος της εργασίας τους αναγκάσει να συνεργαστούν¹⁶. Αναλαμβάνουν παραγγελίες, κυρίως, για ναούς της Κεντρικής Μακεδονίας, ιδιαίτερα της Θεσσαλονίκης και στην περιοχή γύρω από αυτή. Επίσης, εργάζονται γύρω από το Κιλκίς και φτάνουν μέχρι την Χαλκιδίτι¹⁷. Τέλος, έργα τους εντοπίζονται και σε χωριά του νομού Φλώρινας. Όπως απέδειξε νεότερη έρευνα η αγιογραφική τους παραγωγή καλύπτει μια μακρά χρονική περίοδο, από τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα¹⁸. Οι αγιογράφοι αποδίδουν μια μεγάλη ποικιλία θεμάτων και επιδίδονται αποκλειστικά στην παραγωγή φορητών εκκλησιαστικών έργων. Εικονογραφικά συμβουλευονται την Ερμηνεία του Διονυσίου, χρησιμοποιούν ανθίβολα και εμπνέονται από αγιορείτικα τυπώματα¹⁹.

Ο Μητάκος ανήκει στη δεύτερη κατά σειρά οικογένεια, την οικογένεια Χατζησταμάτη, και η αγιογραφική του παραγωγή με βάση τα σωζόμενα έργα του, πρέπει να τοποθετηθεί στο μέσα του 19ου²⁰ αιώνα μέχρι το 1899. Με βάση μια επιγραφή σε φορητή εικόνα που ζωγραφίζει για τον Άγιο Αθανάσιο Κολινδρού, όπου υπογράφει ως Μητάκος Χατζησταμάτης *εκ Θεσσαλονίκης*, διαπιστώνουμε πως θα πρέπει να ήταν εγκατεστημένος στην πόλη πριν το 1885²¹.

Σε γενικές γραμμές ακολουθεί το μορφολογικό συντακτικό που διατυπώνει ήδη η πρώτη οικογένεια της συντεχνίας, η οικογένεια Λάμπου, καθώς και τους καθιερωμένους προσωπογραφικούς τύπους. Ωστόσο, δημιουργεί και νέους τύπους με βασικά γνωρίσματα το σκούρο καστανό χρώμα της επιδερμίδας, τα εύσαρκα νεανικά πρόσωπα, την ογκώδη και χοντροκαμωμένη μύτη και το έντονο σάρκωμα κάτω από τα μάτια²². Ιδιαίτερο, επίσης, γνώρισμά του είναι ότι απλοποιεί τις πολυπρόσωπες παραστάσεις, αφαιρεί δευτερεύουσες σκηνές και παραπληρωματικά θέματα (αρχιτεκτονήματα, διακοσμητικά μοτίβα) και παραβλέπει εκείνες τις λεπτομέρειες, οι οποίες σε άλλες περιπτώσεις ή και για άλλα καλλιτεχνικά συνεργεία προσέδιδαν εκλέπτυνση και

16. Ο.π., σ. 182, 198.

17. Ο.π., σ. 182.

18. Ιλιάννα Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1997 διδ. διατριβή, σ.127-128, όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία.

19. Ο.π., σ. 142.

20. Πρόκειται για το πρώτο γνωστό του έργο, μία φορητή εικόνα με θέμα τον άγιο Θεωά, αρχιεπίσκοπο της Θεσσαλονίκης που βρίσκεται στο ναό της Υπαπαντής. Άλλα έργα του εντοπίσαμε στους ναούς του Αγίου Αθανασίου και της Παναγίας Γοργοεπηκόου, καθώς και σε δημόσιες και εκκλησιαστικές συλλογές της πόλης, όπως στη Συλλογή Δημοτικής Πινακοθήκης και στη Συλλογή Ιεράς Μητρόπολης Θεσσαλονίκης. Επίσης, εικόνες φυλάσσονται στο γραφείο διοίκησης του κοιμητηριακού ναού Ευαγγελιστρίας, Ζάρρα, ό.π., σ. 138-139. Βλ. επίσης, Ευγενίδου, ό.π., σ. 186.

21. Ευγενίδου, ό.π., σ. 182.

22. Ζάρρα, ό.π., σ. 139.

τεχνική αρτιότητα στη σύνθεση, προβάλλοντας ταυτόχρονα την επιτηδειότητα του δημιουργού τους²³. Επίσης, η απόδοση αγίων μορφών, των οποίων τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά πρέπει να αντλούνται από πραγματικούς, καθημερινούς ανθρώπους²⁴, της εποχής του, σε συνδυασμό με τη συνθετική απλοποίηση των παραστάσεων, αποκαλύπτουν ότι η κολακίωτική αιογραφία κλείνει έναν μεγάλο κύκλο ζωγραφικής δραστηριοποίησης, για να περάσει σ' έναν άλλο, αυτόν, της λαϊκής τέχνης.

Ως προς τη δόμηση του εικονογραφικού σχήματος της εξεταζόμενης παράστασης και δεδομένης της χρονικής απόστασης που χωρίζει τις κρητικές εικόνες με την εικόνα του Κολακίωτη αιογράφου, δεν υπάρχει αμφιβολία πως, αφενός, οι έντονες συνθετικές αποκλίσεις εξαρτώνται από το διαφορετικό ιστορικό και πολιτιστικό περιβάλλον στο οποίο ανθούν, αφετέρου, πείθουν για την ύπαρξη και χρήση ενδιάμεσων προτύπων. Η σπανιότητα του θέματος και η δυσκολία να εντοπίσουμε, μέχρι στιγμής, κάποιο πρότυπο ή ακόμη και άλλα φορητά έργα με την ίδια σκηνή, κατευθύνουν το ενδιαφέρον μας στη λογοτεχνική και θεολογική παράδοση που περιέβαλλαν την ύπαρξη της Θεοτόκου και κυρίως στα σχετικά με το θάνατό της επεισόδια, καθώς και στις αντιλήψεις ή τους μύθους που αναπτύχθηκαν γύρω από τα λείψανά της²⁵.

II. Η Θεοτόκος αν και καταλαμβάνει τόσο μεγάλη θέση στη λατρεία -καθολική και ορθόδοξη- δεν παίζει παρά ελάχιστο ρόλο μέσα στα ευαγγέλια²⁶. Αυτήν ακριβώς την έλλειψη πράξεων και λόγων της μητέρας του Ιησού θέλησε να καλύψει η λαϊκή ευσέβεια και φαντασία, δημιουργώντας μύθους που χαρακτηρίστηκαν ως απόκρυφα ευαγγέλια²⁷. Μάλιστα, εξαιτίας της απουσίας

23. Ευγενίδου, ό.π., σ.186, 188. Αυτό ίσως ενισχύει την άποψη ότι η συγκεκριμένη σύνθεση είναι αποτέλεσμα της δημιουργικής πρωτοβουλίας του Μητάκου που διαμορφώνει έναν νέο εικονογραφικό τύπο με το θέμα της αγίας Ζώνης.

24. Όπως μπορεί να κρίνει κανείς συγκρίνοντας φωτογραφίες της εποχής, Ευγενίδου, ό.π., σ.186.

25. Η φιλολογική μαρτυρία των αποκρύφων σχετικά με την Κοίμηση είναι εξαιρετικά περίπλοκη. Υπάρχει μια μεγάλη ποικιλία πρωτότυπων μορφών κειμένων αυτού του είδους που συνιστούν οικογένειες χειρογράφων, από τις οποίες προκύπτει ένας εντυπωσιακός αριθμός παραλλαγών. Το είδος αυτό αντιμετωπίστηκε με εξαιρετική ελευθερία από την Εκκλησία. Οπότε, άλλοτε οι διηγήσεις αυτές συντομεύθηκαν για να χρησιμοποιηθούν ως λειτουργικά αναγνώσματα κι άλλοτε επιμηκύνθηκαν για να διαμορφώσουν πιο συγκροτημένα κείμενα. Συχνά, αυτή η ανάπτυξη είναι αποτέλεσμα συναρμογής καθαρών στοιχείων του κάθε ξεχωριστού τύπου σ' ένα μόνο κείμενο. Τα νέα κείμενα, λοιπόν, που προέκυψαν μέσα από αυτή τη διεργασία μεταγράφηκαν, μεταφράστηκαν και μεταπλάστηκαν. Συνεπώς, μέσα σ' αυτές τις συνθήκες η αναζήτηση των πηγών γίνεται εξαιρετικά δύσκολο έργο, Α. Wenger, *L' Assomption de la Vierge dans la tradition byzantine du VIe au Xe siecle*, Paris 1955, σ. 17.

26. L. Reau, *L' iconographie de l' art chretien*, τ. II, Paris 1957, σ. 56, 57, Jugie, *La mort*, σ. 10.

27. Reau, ό.π., σ. 56, 57.

μαρτυριών στηρίχθηκαν στην ιστορία της ζωής του Χριστού, την οποία και ουσιαστικά μιμήθηκαν. Για παράδειγμα, ύστερα από τρεις ημέρες ενταφιασμού ο τάφος της βρίσκεται άδειος²⁸ όπως και του Ιησού. Κατ' αντιστοιχία με τα σάβανα του Ιησού σώζονται τα εντάφια ενδύματα της Θεοτόκου, περαιτέρω και οι δύο αναλαμβάνονται στους ουρανούς, ενώ στις δύο περιπτώσεις το γεγονός αμφισβητείται από τον Θωμά, η δυσπιστία του οποίου ικανοποιείται με χειροπιαστές αποδείξεις²⁹.

Στην Ορθόδοξη Ανατολή από τον 14ο αιώνα και εξής, οι καλλιτέχνες αρχίζουν να εμπνέονται από τέτοια απόκρυφα κείμενα, και μάλιστα, όχι από τα πιο διαδεδομένα, όπως είναι οι ομιλίες του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου³⁰ και του Ιωάννη της Θεσσαλονίκης³¹. Παράλληλα, απευθύνονται και σε άλλες πηγές, επίσης απόκρυφες, που είναι όμως περισσότερο διαδεδομένες στη Δύση. Πρόκειται για την Ιστορία της Κοίμησης της Παρθένου Μαρίας³², η οποία κατά παράδοση αποδίδεται στον Μελίτων, επίσκοπο των Σάρδεων (2ο αιώνα), αν και το κείμενο δεν είχε συνταχθεί πριν τα μέσα του 5ου αιώνα³³. Ομοίως, σε χρήση ήταν ένα κείμενο, του οποίου ως συγγραφέας φέρεται ο Ιωσήφ Αριμαθείας³⁴, χωρίς και πάλι να πρόκειται για τον πραγματικό δημιουργό του³⁵. Το τελευταίο κείμενο επαναλαμβάνει, σε ό,τι αφορά στο γενικό πλαίσιο, τα ελληνικά κείμενα, είναι όμως, συμπληρωμένο με άλλες καινούριες λεπτομέρειες. Διηγείται, λοιπόν, πως ο Θωμάς δεν είχε φτάσει εγκαίρως

28. Wenger, *L' Assomption*, σ. 62, 172.

29. Ακριβώς αυτοί οι παραλληλισμοί κατά τον Α. Wenger είναι και η απόδειξη πως δεν υπάρχει τίποτε το ιστορικό στο μύθο της Θεοτόκου, ό.π., σ. 57.

30. Ή του ψευδο-Ιωάννη, όπως έχει καθιερωθεί να αποκαλείται, εφόσον ο Ανδρέας της Κρήτης στο λόγο του βεβαιώνει πως κανείς από τους αποστόλους ή τους ευαγγελιστές δεν έγραψε για την Κοίμηση. Πάντως το κείμενο αυτό (C. Tischendorf, *Απόκρυφες αποκαλύψεις, De transitu beate Mariae virginis*, Leipzig 1866, 95-112) έχει επανηλειμμένως παρουσιασθεί στην χειρόγραφη παράδοση. Υπάρχουν τουλάχιστον 50 μαρτυρίες και ενδέχεται ο συνολικός αριθμός να ανέβει στις 100. Η διάδοση που είχε οφείλεται στο γεγονός ότι το κείμενο το Ψευδο-Ιωάννη είναι το μοναδικό που χρησιμοποιήθηκε ως λειτουργικό ανάγνωσμα από την Εκκλησία της Ελλάδας, Wenger ό.π., σ. 17, 18.

31. Ludmila Wratislaw-Mitrovic - N. Okunev, *La dormition de la sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe, Byzantinistica III* (1931), σ. 154. Αντίθετα, από την έλλειψη εκτίμησης προς το κείμενο του Ψευδο-Ιωάννη η επιρροή του λόγου του Ιωάννη της Θεσσαλονίκης (πριν το 630) υπήρξε σημαντική τόσο στην ελληνική όσο και στη λατινική παράδοση. Εκτιμάται δε, πως αυτό, όπως και άλλα λατινικά παράλληλά του, προέρχονται από την ίδια ελληνική πηγή, μεταφρασμένη και στα λατινικά. Αυτή η πηγή τοποθετείται πολύ κοντά σε μία άλλη οικογένεια κειμένων, των οποίων τα πιο παλιά δείγματα εντοπίζονται σε συριακά χειρόγραφα που χρονολογούνται τον 5ο αιώνα, καθώς και σε πολλά ιρλανδικά κείμενα, βλ. σχετικά και Wenger ό.π., σ. 20, 21, 22.

32. Tischendorf, 1866, σ. 124-136.

33. Wratislaw-Mitrovic - Okunev, ό.π., σ. 154.

34. Tischendorf, ό.π., σ. 113-123.

35. Wratislaw-Mitrovic - Okunev, ό.π., σ. 155.

με τους υπόλοιπους αποστόλους και δεν παρέστη στην κηδεία της Θεοτόκου. Βρισκόταν στην Ινδία και ιερουργούσε, όταν μια υπερφυσική δύναμη τον σήκωσε στον αέρα και τον μετέφερε στην Ιερουσαλήμ. Κατά τη διάρκεια της διαδρομής είδε τη Θεοτόκο να ανεβαίνει στον ουρανό και προσευχήθηκε για να του δώσει την ευλογία της. Τότε η Θεοτόκος του παρέδωσε τη ζώνη της, η οποία είχε χρησιμοποιηθεί στον ενταφιασμό της. Όταν ο Θωμάς έφθασε στην Ιερουσαλήμ, ο Πέτρος τον κατηγορήσε ότι πάντα υπήρξε άπιστος. Έτσι, ακόμη και τώρα στερήθηκε την τιμή να παραστεί στην ταφή της Θεοτόκου. Στην παράκληση του Θωμά να προσκυνήσει, έστω, για τελευταία φορά το σεπτό πρόσωπο της Παναγίας, ο Πέτρος επαναλαμβάνει την ίδια επίπληξη. Εντέλει, επισκέπτονται τον τάφο και διαπιστώνουν πως είναι άδειος. Τότε ο Θωμάς διηγείται αυτό που του συνέβη κατά την εναέρια μεταφορά του και δείχνει τη ζώνη που είχε παραλάβει από τη Θεοτόκο. Οι υπόλοιποι απόστολοι αναγνωρίζουν τη ζώνη που είχαν φέρσει στη Θεοτόκο, ενώ την προετοίμαζαν για την ταφή.

Ακριβώς αυτό το επεισόδιο φαίνεται πως περιγράφει ο Διονύσιος εκ Φουρνά στην περίφημη Ερμηνεία του για τη σκηνή της Μετάστασης³⁶: Τριγύρω από τον ανοιγμένο τάφο της Θεοτόκου παριστάνονται οι απόστολοι με εκφράσεις απορίας. Ο Θωμάς στο κέντρο κρατώντας τη ζώνη της, τη δείχνει στους υπόλοιπους, ενώ ψηλά στον ουρανό η Παναγία αναλαμβάνεται στους ουρανούς παραδίδοντας τη ζώνη της στον δύσπιστο απόστολο που βρίσκεται και αυτός σε νεφέλες.

Η παράδοση, λοιπόν, από την ίδια τη Θεοτόκο της ζώνης της στον απόστολο Θωμά αποτελεί μια πράξη που με τη σειρά της θα δημιουργήσει τη θρησκευτική παράδοση της ανάληψής της στους ουρανούς³⁷. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το συγκεκριμένο αντικείμενο συνδέθηκε κυρίως με το θάνατό της ή ακριβέστερα με το πέρασμα από την επίγεια ζωή στην ουράνια βασιλεία. Μοιραία, η ζώνη «τοτέλεσε το ανεκδοτολογικό στοιχείο σ' έναν ευάριθμο κύκλο δευτερευόντων επεισοδίων που σχετίζονται με την Κοίμηση»³⁸ και την Μετάσταση της Θεοτόκου και βασίζονται σε απόκρυφα κείμενα.

36. Διονύσιου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, υπό Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολη 1909, σ.145.

37. L. Reau, *Iconographie*, σ. 57.

38. Όπως αυτή διαμορφώνεται βασισμένη σε απόκρυφο κείμενο σχετικά με το θάνατο της Θεοτόκου. Άλλωστε, σε όλες τις γνωστές εκδοχές των αποκρύφων η σκηνή του θανάτου της αναφέρεται με τον ίδιο τρόπο. Το γενικό σχήμα της σύνθεσης της Κοίμησης αναπτύσσεται τον 11ο αιώνα και παραμένει αμετάβλητο ως τις αρχές του 12ου αιώνα. Αυτή την εποχή προστίθενται κάποιες καινούριες λεπτομέρειες και παρατηρείται μία τάση αύξησης του αριθμού των παριστανόμενων προσώπων. Η εικονογραφία της Κοίμησης αποκρυσταλλώνεται τον 14ο αιώνα και παραμένει στους επόμενους αιώνες σχεδόν απαράλλακτη. Επίσης, κατά την περίοδο από τον 16ο μέχρι τον 18ο αιώνα δεν εμφανίζεται τίποτε καινούριο στη συγκεκριμένη εικονογραφία πέρα από μορφολογικές καινοτομίες, Wratlslaw-Mitrovic - Okunnev, ό.π., 135, 141, 165, 170-172.

Κατά τον 17ο αιώνα, το συγκεκριμένο συμβάν εικονογραφείται συχνά από γνωστά περιφερόμενα αγιογραφικά εργαστήρια σε μνημεία της ηπειρωτικής Ελλάδας³⁹. Την ίδια εποχή δεν λείπουν παραδείγματα, όπου εντυπωσιάζει ο πλούτος και η έκταση των συμπληρωματικών επεισοδίων στη βασική σύνθεση της Κοίμησης. Εκτός από τα συνηθισμένα θέματα της μεταφοράς των αποστόλων σε σύννεφα, της Ανάληψης της Παναγίας, της παράδοσης της ζώνης στο Θωμά, του επεισοδίου του Ιεφωνία, εικονογραφούνται και γεγονότα που λαμβάνουν χώρα πριν από το γεγονός του θανάτου της⁴⁰. Τέτοια είναι η αναγγελία στην Παρθένο από τον άγγελο πως πλησιάζει η ύστατη ώρα της και ο Διαμερισμός των ενδυμάτων της σε φτωχίες και ευσεβείς χήρες⁴¹. Πάντως, τα επεισόδια αυτά, -πάντα εμπνευσμένα από απόκρυφες διηγήσεις- σπάνια εικονογραφούνται σε μεταβυζαντινά έργα, ενώ υπήρξαν ιδιαίτερα προσφιλή στην παλαιολόγεια ζωγραφική, κυρίως του πρώιμου 14ου αιώνα⁴².

Η αρχική πηγή του επεισοδίου του αποστόλου Θωμά που φτάνει καθυστερημένος δεν έχει εξακριβωθεί και ούτε απαντά σε όλα τα απόκρυφα⁴³. Η πιο παλιά αναφορά του φαίνεται να είναι ο λόγος του Ιωάννη της Θεσσαλονίκης, που περιέχει αυτό το επεισόδιο σ' ένα μόνο χειρόγραφο του 10ου αιώνα, καθώς και στην επιτομή των λόγων που περιέχονται στο τυπικό της Μεγάλης Εκκλησίας. Το συγκεκριμένο επεισόδιο συνιστά τον βασικό μύθο ενός λατινικού αποκρύφου, ελάχιστα μελετημένου που παραδίδει ο C. Tischendorf⁴⁴. Ωστόσο, η γνησιότητα αυτού του κειμένου αμφισβητήθηκε από τους χριστιανούς θεολόγους του 5ου αιώνα, καθώς και από τους διαδόχους τους. Καταρχάς, αγνοούσαν οτιδήποτε αφορούσε στις συνθήκες θανάτου και τον τόπο ταφής της Παναγίας. Αυτός ανακαλύφθηκε περίπου το 431 κατά τη σύγκληση της Συνόδου της Εφέσου, που κατέληξε στην καθιέρωση της λατρείας της Μαρίας ως μητέρας του Ιησού. Επειδή όμως το σώμα της δεν βρέθηκε στον τάφο, υπέθεσαν ότι η Παρθένος δεν ήταν νεκρή αλλά μεταφέρθηκε ζωντανή στην ουράνια βασιλεία ή ότι πέθανε, αναστήθηκε και αναλήφθηκε στους ου-

39. Αναστασία Τούρτα, *Οι ναί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι*, διδ. διατριβή, Αθήνα 1991, σ. 85.

40. Ό.π., σ. 85-86.

41. Ό.π., σ. 86.

42. Ό.π., σ. 86.

43. Επίσης, το επεισόδιο του Θωμά μνημονεύεται από τον Ιωάννη τον Γεωμέτη (10ος αιώνας), όπου εδώ ο ρήτορας ρητά μνημονεύει πως στον άδειο τάφο της Θεοτόκου είχαν απομείνει το μάφοριο και η ζώνη της. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο θάνατος της Παναγίας αποτελεί μια αναγκαιότητα εφόσον συνιστά την κατάληξη της ανθρώπινης φύσης της και ταυτόχρονα της ανθρωπίνης φύσης του Ιησού, την αλήθεια της λύτρωσής του και της θεοποίησής του, Wenger, ό.π., σ. 19, 170, 200.

44. Tischendorf, ό.π., 113-123 και ειδικά παραγγ. 16-21.

ρανούς -όπως ακριβώς συνέβη και με το γιο της⁴⁵. Σταδιακά, οι δύο παραδόσεις εξελίχθηκαν. Σύμφωνα με μία παράδοση που προήλθε από την Παλαιστίνη, μόνο η ψυχή της Θεοτόκου μεταφέρθηκε στον ουρανό, ενώ σύμφωνα με άλλη κοπτικής προέλευσης, η Παρθένος μεταφέρθηκε στον ουρανό σωματικώς⁴⁶. Στον 7ο αιώνα οι επιφυλάξεις σχετικά με αυτές τις παραδόσεις κατέληξαν στην υπερίσχυση της πρώτης στη Χριστιανική Ανατολή. Στη Δύση έγινε αποδεκτή η κοπτοαιγυπτιακής προέλευσης παράδοση, η οποία ρίζωσε και άρχισε να επηρεάζει τον χαρακτήρα της επίσημης απόδοσης λατρείας και τέχνης⁴⁷. Όταν το 600 περίπου οριστικοποιήθηκε ως ημερομηνία εορτασμού της Κοίμησης η 15η Αυγούστου, η Ανατολή γιόρταζε αυτή την ημέρα τον θάνατό της και η Δύση την Ανάληψή της⁴⁸.

Πάντως, το απόκρυφο που διεκδικεί ως συγγραφέα τον Ιωσήφ Αρριμαθείας στο σημείο που αφηγείται την ανάληψη της Θεοτόκου και παρουσιάζει τον Θωμά ως μάρτυρα, είναι επηρεασμένο από την κοπτο-αιγυπτιακή παράδοση. Υπήρξε δημοφιλές στη Δύση⁴⁹ και σ' αυτό ανατρέχουν οι ζωγράφοι του 14ου

45. Wratlslaw-Mitrovic - Okunev, ό.π., σ. 155. Η ιδέα της Μετάστασης εμφανίζεται στη λειτουργία και μέσα στις ομιλίες, όπου κάτω από λογοτεχνικές φόρμες, δανεισμένες από απόκρυφους μύθους επιβεβαιώνεται ως μια πίστη εναρμονισμένη με το μυστήριο της μητρότητας και της αγιότητας της Θεοτόκου, Wenger, ό.π., σ. 10.

46. Wratlslaw-Mitrovic - Okunev, ό.π. Στον 9ο αιώνα, μάλιστα, εμφανίζεται στη βυζαντινή Εκκλησία μια άλλη θεολογική εκδοχή για τη Μετάσταση της Θεοτόκου, πρεσβεύοντας μία μετάσταση έξωχωρ της ψυχής και του σώματος, χωρίς την ένωση των δύο στοιχείων. Η θεωρία παραμένει από τον 10ο έως τον 14ο αιώνα, Wenger, L' assumption, σ. 19.

47. Wratlslaw-Mitrovic - Okunev, ό.π. σ. 155-156. Είναι γεγονός, άλλωστε, πως δεν βρίσκουμε κανένα κείμενο στη βυζαντινή λογοτεχνία (ομιλίες, συναξάρια, μνηαία), όπου η γιορτή της 15ης Αυγούστου ονομάζεται ανάληψη. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί ο τίτλος του πανηγυρικού του Θεότοκνου Λιβιάδος, που χρονικά τοποθετείται μεταξύ 550-650, Wenger, ό.π., σ. 102.

48. Εξαιτίας αυτού η γιορτή ονομάστηκε Κοίμηση στην Ανατολή και Μετάσταση στη Δύση. Γι' αυτό η δυτική τέχνη αποδίδει εικονογραφικά πρώτη και, σχεδόν, αποκλειστικά τη Μετάσταση, ενώ στην Ανατολή ζωγράφιζαν την Κοίμηση που λαμβάνει χώρα στην εκκλησία της Σιών στην Ιερουσαλήμ, χτισμένη στον τόπο του θανάτου της Παναγίας. Πιο συγκεκριμένα, για μία συγκεκριμένη χρονική περίοδο κατά τη διάρκεια του 6ου αιώνα, ο όρος που χρησιμοποιείται για τη γενέθλια εορτή της Θεοτόκου ποίκιλλε από τη μία εκκλησία στην άλλη. Κάποιες άρχισαν να εστιάζουν στο ένδοξο τέλος της και να γιορτάζουν τη Μετάσταση και την Ανάληψη, άλλες στο θάνατό της, δηλ. στην Κοίμηση. Τα απόκρυφα που εμφανίζονται από τα τέλη του 5ου αιώνα και πολλαπλασιάζονται στον 6ο δεν αγνοούν αυτή την αλλαγή του αντικειμένου της θεολογικής εορτής. Επειδή, όμως, τίποτε δεν υπήρξε λιγότερο ομοιόμορφο από τα απόκρυφα, η λειτουργία διέτρεχε τον κίνδυνο να μεταβάλλεται σύμφωνα με τις παραδόσεις και τους τοπικούς μύθους. Οπότε ο αυτοκράτορας Μαυρίκιος (582-602) για να θέσει τέρμα σ' αυτή τη ρευστότητα καθιέρωσε στην Εκκλησία τη θεολογική εορτή στις 15 Αυγούστου με το όνομα Κοίμηση, Wenger, ό.π., σ. 103, 140, 156.

49. Συγκρίνοντας το θέμα της Κοίμησης, εμπλουτισμένης με τις απόκρυφες αφηγηματικές σκηνές σε σερβικά μνημεία των αρχών του 14ου αιώνα με σύγχρονα αντίστοιχα δυτικά έργα (Capella Scrovegni, Πάδουα, που αποδίδεται σε μαθητές του Τζιότο), εντοπίζουμε την παράλειψη της σκηνής της παράδοσης της ζώνης στον Θωμά. Ωστόσο, ανάμεσα στα συγκρινόμενα μνημεία υπάρχουν τέτοιες ομοιότητες που υποδηλώνουν πως αυτοί οι κύκλοι προέρχονται από παλαιότερες πηγές που και αυτές με τη σειρά τους προκύπτουν από μία κοινή. Η δυτική εκδοχή εδώ θα

αίωνα, όταν αποδίδουν την ενσώματο ανάληψη της Θεοτόκου κατά την οποία κρατά τη ζώνη της και την παραδίδει στον Θωμά⁵⁰.

Αυτή η εμμονή στην έμπνευση και άντληση στοιχείων από απόκρυφες παραδόσεις σχετικά με την παράσταση της Κοίμησης θα μπορούσε πιθανώς να δικαιολογηθεί από την ανάγκη των χριστιανών καλλιτεχνών να αλλάξουν τη σημασία αυτής της σύνθεσης⁵¹. Έτσι, η στιγμή του θανάτου υποκαθίσταται από άλλες εκδηλώσεις όπως εκείνη της λιτανευτικής μεταφοράς του σώματος, ή διανθίζεται με την απεικόνιση συμβάντων που συνέβησαν κατά τη διάρκεια και μετά τον ενταφιασμό της.

III. Από την άλλη πλευρά η Θεοτόκος συνιστούσε μια ιδιάζουσα περίπτωση. Κυρίαρχο ρόλο στην εξέλιξη και καθιέρωση της λατρείας της έπαιξε το συλλογικό αίσθημα θρησκευτικότητας των βαλκανικών λαών. Το λαϊκό αίσθημα ευσέβειας, προσαρμοσμένο στα ανθρώπινα μέτρα και αποτελώντας αναπόσπαστο στοιχείο της καθημερινής ζωής και δραστηριότητας του απλού και αμόρφωτου πιστού, καθόρισε την παραδοσιακή θρησκευτική του συμπεριφορά τόσο των ορθόδοξων κοινοτήτων της τουρκοκρατούμενης Ελλάδας, όσο και των υπόλοιπων παραδοσιακών πολιτισμικών συστημάτων της Βαλκανικής Χερσονήσου⁵². Σύμφωνα με τη λαϊκή αντίληψη, ο υπερφυσικός κόσμος δομείται επάνω στην απόλυτη διχοτόμηση ανάμεσα στο καλό (Θεός, άγιοι) και στο κακό (διάβολος, δαιμονικές υπάρξεις). Τόσο ο Θεός όσο και ο διάβολος είναι δομημένοι ανθρωποκεντρικά, με βάση δηλαδή τις ανθρώπινες σκέψεις και ιδιότητες⁵³. Η προβολή ανθρώπινων ιδιοτήτων ισχύει όχι μόνο για το πρόσωπο του Θεού, αλλά κυρίως για εκείνο των αγίων που υπήρξαν άνθρωποι. Πολύ περισσότερο δε ισχύει για το πρόσωπο της Παναγίας, η οποία στη λαϊκή συνείδηση είναι η μητέρα όλων και μεσολαβεί στον θεϊκής προέλευσης γιο της για το καλό του πιστού λαού της. Μοιραία, η λατρεία των αγιοποιημένων προσώπων εξαρτάται από τη θαυματουργική τους ικανό-

πρέπει να είχε ως πρότυπο άλλα έργα της ρωμανικής τέχνης, όπου οι κύκλοι της Κοίμησης ήταν ήδη γνωστοί από το β' μισό του 12ου αιώνα και μάλιστα είναι αρκετά εξελιγμένοι, Wratislaw-Mitrovic – Okunev, ό.π. σ. 165.

50. Με ανάλογο τρόπο γίνεται η συμβολική παράδοση από τον προφήτη Ηλία στον μαθητή του Ελισσαίο του μπατίου του κατά τη στιγμή της ανάληψής του στους ουρανούς, επάνω σε πυροφόρο άρμα. Είναι δε, ενδιαφέρον ότι ένας πολύ παλιός ύμνος συνδέει τα δύο επεισόδια, καθώς παρομοιάζει τη μητρότητα της Θεοτόκου που απλώνεται επάνω απ' όλους τους ανθρώπους με αυτό το μπάτιο του παιδιοδιαθητικού προφήτη, Papastavrou, *Le voile*, σ. 142.

51. Wratislaw-Mitrovic – Okunev, ό.π., σ. 157.

52. Μ. Γ. Βαρβούνης, *Παραδοσιακή θρησκευτική συμπεριφορά και παρομοιακός λόγος στους βαλκανικούς λαούς, Οι πνευματικές σχέσεις του Ελληνισμού με τους βαλκανικούς λαούς (18-20ός αι.)*, Α' Διαβαλκανικό Συνέδριο, Πρακτικά, Κομοτηνή 1999, σ. 138.

53. Ό.π., 137.

τητα και δράση. Αν δεν θαυματουργούν, δεν λατρεύονται⁵⁴. Για τον απλό λαό η θρησκευτική πίστη ήταν αναπόσπαστα δεμένη με την πίστη στο υπερφυσικό⁵⁵. Μία στάση που παγιώνεται από τη συλλογικό αίσθημα ευλάβειας, την κοινή θρησκευτική εμπειρία όλης της παραδοσιακής κοινότητας. Συνεπώς, εδώ δεν είναι τόσο το δόγμα ή το Τυπικό που προσδιορίζουν και διαμορφώνουν τη συμπεριφορά του θρησκευόμενου, όσο η παράδοση και η τήρηση των όρων που τη διέπουν⁵⁶.

Από την άλλη πλευρά, η Θεοτόκος μην έχοντας μαρτυρήσει για την πίστη της, ούτε διενεργήσει θαύματα⁵⁷ ή αφήσει κάποια λείψανα μετά το θάνατό της -εφόσον ο τάφος της βρέθηκε άδειος- δεν κατείχε όλα εκείνα τα απαραίτητα κριτήρια που χαρακτήριζαν έναν μάρτυρα ή έναν άγιο και που θα επέτρεπαν στους πιστούς να της αποδίδουν λατρεία⁵⁸. Οι πιστοί, όμως, σε αντιστάθμισμα των θαυμάτων που δεν διέπραξε ζωντανή, της προσγράφουν θαύματα που συνέβησαν μετά τον θάνατό της.

Επιπλέον, για να ικανοποιηθούν οι απαιτήσεις της λαϊκής λατρείας θα έπρεπε να βρεθεί κάποιο άλλο είδος λειψάνων, έμμεσων, τα οποία σαφώς δεν αποτελούσαν μέρος του σώματός της, ήταν όμως σε άμεση επαφή με αυτό, προσλαμβάνοντας την υπερφυσική ιδιότητα της αφθαρσίας από την ίδια⁵⁹. Το καλύτερο είδος τέτοιων λειψάνων δεν ήταν άλλο από τα ίδια της τα ρού-

54. Ενδιαφέρον είναι πως η χριστιανική αγιολατρεία στο πλαίσιο της λαϊκής λατρείας είναι τόσο ισχυρή ώστε επιδρά και στην εκδήλωση της μουσουλμανικής λαϊκής θρησκευτικότητας, όταν και οι δύο θρησκείες συνυπάρχουν, Βαρθούμης, *ο.π.*, 137, 141.

55. Η έννοια του θαύματος στο Βυζάντιο δεν ήταν καθορισμένη με σαφήνεια, καθώς τα όρια μεταξύ φυσικού και υπερφυσικού στη συνείδηση του απλού λαού της αυτοκρατορίας ήταν ασαφή και σκοτεινά. Αντίθετα, κάποια επιστημονικά μυαλά αρνούνταν την υπερβατική φύση των θαυμάτων και επιδίωκαν να αποδώσουν τις θαυμαστές ιατρικές θεραπείες σε φυσικά αίτια, A. Kazhdan, *Holy and Unholy Miracle Workers, Byzantine magic*, ed. H. Maguire, Washington, D.C. 1995, σ. 80.

56. Βαρθούνης, *ο.π.*, σ. 138.

57. Θαύμα θεωρείται μια ελλαγή ή αλλοίωση της «φυσικής» τάξης του υλικού κόσμου οφειλόμενη σε μία απ' έξω παρέμβαση. Φορέας ενός θαύματος μπορούσε να είναι ο ίδιος ο Θεός, του οποίου η βασικότερη λειτουργία ήταν να προειδοποιήσει και να τιμωρήσει τους αμαρτωλούς στέλνοντας καταστροφές (σεισμούς, λιμούς, εχθρούς κ.ά.). Περαιτέρω φορείς είναι η Θεοτόκος και οι άγγελοι που μεσολαβούν στον Θεό εκ μέρους του ανθρώπινου είδους που υποφέρει. Ακόμη φορείς θαυματουργής ενέργειας θεωρούνταν ιερά αντικείμενα, ειδικά κάποιες εικόνες και ο σταυρός. Τέλος, σ' αυτήν την κατηγορία εντάσσεται ακόμη και ο οικοδεσπότης αγίων ανθρώπων, γυναικών και ανδρών. Σε μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης των διαφόρων τύπων των θαυμάτων, στην κορυφή κλίμακας τοποθετούνται οι θεραπείες που οι άγιοι επιτελούν στον άρρωστο με άγγιγμα, εξορκισμό, ή και μέσω της επαφής ειδικών αντικειμένων, όπως μέρους ενδυμάτων των αγίων, μύρο κ.ά., Kazhdan, *ο.π.*, σ. 74.

58. Γεγονός που δεν συνέβη πριν τον 5ο αιώνα, όταν κατά τη Σύνοδο της Εφέσου (431) αναγνωρίζεται ως η προσωποποιημένη ενσάρκωση της Εκκλησίας και ανακηρύσσεται αγία, Reau, *Iconographie*, σ. 58.

59. Wenger, L' Assomption, σ. 120.

χα: το μαφόριο και η ζώνη της ή ακόμη και τα παπούτσια της⁶⁰. Στην Κωνσταντινούπολη, όπου λατρεύτηκε με το όνομα Τιμία Ζώνη, ήταν όχι μόνο ο ανεκτίμητος θησαυρός της εκκλησίας των Χαλκοκρατειών⁶¹, αλλά και το παλλάδιο ολόκληρης της πόλης⁶². Περιβάλλοντας την πρωτεύουσα σαν απόρθητο περιφράγμα, την προστάτευε από τις εχθρικές επιβουλές, καθιστώντας την απροσπέλαστη στους βαρβάρους⁶³.

Η αναζήτηση της προέλευσης των θεομητορικών λειψάνων αποτέλεσε ένα ακόμη γοητευτικό μυστήριο για τους συγγραφείς, στους οποίους έδωσε το έναυσμα να συντάξουν ανάλογους μύθους, πάντα συνδεδεμένους με τη δράση ιστορικών προσώπων. Μια εκδοχή σχετικά με την προέλευση των κωνσταντινοπολίτικων λειψάνων και ειδικά για το πώς έφτασε εκεί η ζώνη, παραδίδεται στο Μηνολόγιο που είχε συντεθεί κατόπιν παραγγελίας του Βασιλείου του Νέου (963-1025)⁶⁴. Ο Αρχάδιος, ο μεγάλος γιος του Θεοδοσίου, μετέφερε τη ζώνη στην Κωνσταντινούπολη από την Ιερουσαλήμ, όπου μια πιστή χήρα τη φυλούσε μαζί με το μαφόριο της Θεοτόκου, και την τοποθέτησε μέσα σ' ένα κιβωτίδιο που ονομάστηκε αγία σορός⁶⁵. Όταν λοιπόν το κιβωτίδιο ανοίχθηκε, ύστερα από 410 χρόνια, από τον Λέοντα Στ', το πρώτο θαυμαστό γεγονός που συνέβη ήταν η διαπίστωση ότι η ζώνη βρισκόταν σε τέτοια κατάσταση σαν

60. Σε σκηνή Κοίμησης στο Lesnon της Σερβίας, που χρονολογείται το 1349, μπροστά στο κρεβάτι της Παναγίας και επάνω σε σκαμνί είναι τοποθετημένα ένα ζευγάρι κόκκινα παπούτσια. Ψηλά στην παράσταση αποδίδεται η καθιερωμένη σκηνή της μεταφοράς των αποστόλων εκ περμάτων σε νεφέλες, Wratislav-Mitrovic - Okunev, *La dormition*, 166-167. Στη Δύση, στο πλαίσιο της ιδιαίτερης λατρείας προς το πρόσωπο της Θεοτόκου -που κατέληξε στη δημιουργία ιδιαίτερου κλάδου μελέτης γνωστό ως Μαριολογία, κατ' αντιστοιχία με αυτόν της Χριστολογίας, πολλές εκκλησίες ήταν υπερήφανες ότι κατείχαν διάφορα μικρολείψανα, όπως τα μαλλιά της Παναγίας ή ακόμη και σταγόνες γάλακτος σε αντιστοιχία με το αίμα του Χριστού. Σ' έναν πανηγυρικό που συνέθεσε ο άγιος Γερμανός της Κωνσταντινούπολης, η ζώνη που στόλιζε τη Μαρία προοιωνίζεται ως η γέφυρα που τη συνδέει με τον Θεό και είναι αυτή που στέγνυνε τις σταγόνες γάλακτος που έπεφταν από το στόμα του μικρού θεού κατά τον θηλασμό του. Ήταν αυτή που περιέβαλλε με θαλπωρή τον Ιησού, κρυμμένο στο στήθος της, και γι' αυτό τον λόγο γίνεται συμψηφής με τη ζωντανή κατοικία του Λόγου του Θεού. Έτσι εξηγείται ο ιδιαίτερος σεβασμός που αποδόθηκε στη ζώνη, καθώς και η διεκδίκησή της από πολλές εκκλησίες στη Δύση (Πρώτο στην Τροσκάνη, Puy-Notre-Dame στην Ανζού, Bruton στην Αγγλία, Κάτω Χώρες), βλ. Reau, ό.π., σ. 61, 62 H Jugie, *La mort*, σ. 688 H Wenger, ό.π., σ. 133.

61. Από τις σημαντικότερες εκκλησίες της Κωνσταντινούπολης μαζί με εκείνη των Βλαχερνών, όπου εκεί φυλασσόταν η αγία σορός με το μαφόριο της Θεοτόκου, M. Jugie, *L'eglise de Chalcooprata et le culte de la ceinture de la sainte Vierge a Constantinople*, *Echos d'Orient* 16 (1913) 308. Ιδρύτρια της εκκλησίας των Χαλκοκρατειών, κατά μία εκδοχή, υπήρξε η αυτοκράτειρα Βερονίκη, C. Mango, *'The Chalkoprata annunciation and the Pre-Eternal Logos'*, *ΔΧΑΕ* 12' (1993-94) [1994], 165.

62. Reau, ό.π., 62.

63. N. H. Baynes, *The supernaturals defenders of Constantinople*, *Analecta Bollandiana* LXVII, 1949, 166, 171, 172, 173, 175, *Μηναίο του Αιγυψίου*, επιστ. Γ. Γ. Γέγλε, 223.

64. Βλ. M. Jugie, *L'eglise*, σ. 310 και του ιδίου *L'Assomption*, σ. 695.

65. Jugie, *La mort*, σ. 695.

να είχε υφανθεί μόλις την προηγούμενη. Γεγονός το οποίο μνημονεύεται στον λόγο που εκφώνησε ο Ευθύμιος, πατριάρχης Κωνσταντινούπολης (907-912), σύγχρονος του αυτοκράτορα Λέοντα -σε περίοδο δηλαδή, πριν τη σύνταξη του εν λόγω Μηνολογίου- χωρίς ωστόσο να γίνεται αναφορά στη θεραπεία της Ζωής⁶⁶. Το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι η Ζωή ήταν παλλακίδα του αυτοκράτειρα, ενώ η σύζυγός του Θεοφανώ βρισκόταν ακόμη εν ζωή⁶⁷.

IV. Ξεχωριστό κεφάλαιο θα μπορούσε να αποτελέσει η εμπλοκή του συγκεκριμένου αυτοκρατορικού ζεύγους στο θαυμαστό γεγονός. Βεβαίως, τόσο η Θεοφανώ όσο και η δεύτερη⁶⁸ και η τέταρτη συνονώματες σύζυγοι του Λέοντα συνδέονται συχνά με θαυματουργικά επεισόδια και εμφανίζονται εξαιρετικά ευσεβείς στο πρόσωπο της Παναγίας⁶⁹. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ωστόσο, παρουσιάζει η διερεύνηση της προσωπικότητας του αυτοκράτορα Λέοντα Στ' του Σοφού (886-912), που αναδεικνύεται αρκετά αμφιλεγόμενη, σε ό,τι αφορά τη σχέση του ίδιου με παράδοξα και μεταφυσικά περιστατικά.

Καταρχάς στον Λέοντα αποδίδονται οι ιδιότητες του ιερού ποιητή, του προφήτη και του ρήτορα⁷⁰. Ανάμεσα στις τριάντα επτά δημοσιευμένες ομιλίες του, η μία είναι αφιερωμένη στην Κοίμηση της Θεοτόκου και παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον διότι, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις του M. Jugie, μένει ανηπερέαστη από τις απόκρυφες παραδόσεις⁷¹. Ο ίδιος μελετητής ερμηνεύοντας τόσο το εν λόγω κείμενο όσο κι ένα τροπάριο⁷², το οποίο ψέλνεται στη

66. Ο.π.

67. Η Θεοφανώ πέθανε το 893, ενώ η θεραπεία της Ζωής προκύπτει χρονολογικά να συμβαίνει το 887 ή το 888. Χρονολογία που ανακύπτει συνδυαστικά υπολογίζοντας την εύρεση και μεταφορά της ζώνης από τον Αρκάδιο και τη μεσολάβηση 410 ετών από την ελοχή του Λέοντα, όπως περιγράφει το Μηνολόγιο, Jugie, L' egiise, σ., 311.

68. Στον πρώιμο 10ο αιώνα, η Ζωή, η παλλακίδα του Λέοντα επιθυμούσε διακαώς να αποκτήσει ένα παιδί. Για τον λόγο αυτό προσέφυγε σε μια εικόνα της Θεοτόκου που ήταν αναρτημένη στο αγίασμα της Ζωοδόχου Πηγής, δεξιά από την εικόνα του Χριστού. Αφού μέτρησε τις διαστάσεις της εικόνας μ' ένα μεταξωτό ύφασμα, στη συνέχεια το εφάρμοσε στο σώμα της σαν να φορούσε ζώνη. Έτσι με τη θεία παρέμβαση εκπληρώθηκε το ποθούμενο. Η παράδοση επικαλείται ένα υπαρκτό στοιχείο, την ψηφιδωτή εικόνα, η οποία, σύμφωνα με τον Νικηφόρο Κάλλιστο Ξανθόπουλο, πράγματι υπήρχε στερεωμένη επάνω στο αγίασμα της Πηγής. Μέσα από αυτό τον μύθο προκύπτει πως η χριστιανική φαντασία ήταν ικανή να παίξει ένα ρόλο σε ανεπίσημες πρακτικές και συστήματα πίστης, που η Εκκλησία δεν μπορούσε να συμβιβάσει με τη θεολογία της εικόνας και που εκ προοιμίου είχε συνδέσει με τη μαγεία, H. M. Maguire, *Magic and the Christian Image, Byzantine magic*, σ. 70.

69. Βλ. για παράδειγμα A. Alexakis, *Leo VI, a magistros called Slokakas, and the Vita Theophano* (BHG 1794), *Byz.Forsch.* 21 (1995) 51, 53.

70. Jugie *La mort*, σ. 265.

71. Ο.π.

72. Το οποίο υπογράφει ο Λέων ο Δεσπότης που ταυτίζεται με τον Λέοντα τον Σοφό, Jugie, *ό.π.*, 267.

λειτουργία του όρθρου στις 17 Αυγούστου, υποστηρίζει ότι ο αυτοκράτορας είναι ένας από τους λίγους βυζαντινούς αποδέκτες της διπλής Ανάληψης της Θεοτόκου ψυχή τε και σώματι μετά την κοίμησή της⁷³.

Ένας άλλος λόγος ο οποίος αιτιολογεί το ενδιαφέρον που έλκει το πρόσωπο του αυτοκράτορα και η εξωτική γοητεία που ασκεί είναι η σύνδεσή του -εσφαλμένη όπως αποδεικνύεται από νεότερες μελέτες⁷⁴ μ' ένα τεράστιο κεφάλαιο της βυζαντινής λογοτεχνίας, αυτό της συγγραφής χρησμών και ειδικότερα των συλλογών προφητειών, όπου εμφανίζεται πολύ συχνά το όνομα του Λέοντα⁷⁵. Συγκεκριμένα, το έργο που φέρει το όνομά του, *Του σοφωτάτου βασιλέως Λέοντος Χρησμοί*, αποτελείται από ένα κείμενο το οποίο, τηρώντας την κλασσική δομή της προφητικής λογοτεχνίας, περιέχει δεκαπέντε χρησμούς σε έμμετρη μορφή. Κάθε χρησμός συνοδεύεται από μία αινιγματική εικόνα με αλληγορική σημασία, και σ' αυτή τη μορφή αναπαράγεται σε πολυάριθμα χειρόγραφα. Στην πιο διαδεδομένη τους μορφή οι χρησμοί αποτελούνται από δεκαπέντε σύντομες προφητείες σε ιαμβικό δεκαεξασύλλαβο, γραμμένες σε λόγιο ύφος⁷⁶. Περιέχει, επίσης, ένα «ιστορικό» τμήμα, που συνίσταται από μία σειρά προφητειών, βασισμένων σε γεγονότα που ήδη έχουν συμβεί, καθώς και από ένα καθαρά προφητικό τμήμα που εκφράζει τις ελπί-

73. Ό.π., 266-268. Οι πατέρες της Ανατολικής Εκκλησίας δεν αντιλαμβάνονται τη μετάσταση της Θεοτόκου στους ουρανούς όπως οι Δυτικοί. Σύμφωνα με την πατερική διδασκαλία, η μετάσταση της Παναγίας αποτελεί τη μετάβαση όλης της οντότητάς της στην αιωνιότητα. Ο ίδιος ο θάνατος συνιστά μετάσταση, μεταβολή της φύσης του «χοϊκού» σώματος σε ουράνιο και άφθαρτο. Επιπλέον, το πρόνομο που της προσδίδει η κύηση του Ιησού -σύμφωνα με το σχήμα: αδιάφθορος κύησις-αδιάφθορος ταφή- καθόλου δεν εξαιρεί τη Θεοτόκο από την ουσία του θανάτου, δηλαδή τον χωρισμό της ψυχής από το σώμα. Συνεπώς, ο όρος μετάσταση δεν έχει την έννοια της δια του θανάτου μετάβασης στην άνω ζώνη, αλλά της εισόδου της στον Παράδεισο με όλη την οντότητά της, ψυχή και σώμα, στην οποία οντότητα άλλωστε, αφορά και όλη η πατερική εσχολογική αλήθεια. Η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία παραλαμβάνοντας από την πατερική θεολογική θέση τα σχετικά με τη μετάσταση της Θεοτόκου, αγνοώντας, ωστόσο τη θεμελίωσή της, διαμόρφωσε την *Assumptio* = Ανάληψη, σύμφωνα με την οποία η Θεοτόκος ως «συλλυτρώτρια και Νέα Εύα» ολοκλήρωσε τη νίκη της κατά της αμαρτίας και του θανάτου με την ενσώματη μετάστασή της κατ' αντιστοιχία με την Ανάσταση και Ανάληψη του Ιησού. Σ' αυτό συνέβαλε και η διδασκαλία, η σχετική με την Άσπιλο Σύλληψη, με βάση την οποία η Παναγία διέφυγε το προπατορικό αμάρτημα και, απαλλαγμένη από τον θάνατο, μετέστη ζώσα ή ως νέα Εύα, συνεργώντας για τη σωτηρία του ανθρώπου. Υπέστη, δηλαδή, θάνατο μη υποκείμενο στη φθορά, όπως και ο Ιησούς, *Αμαλία Σπουυλάκου-Ευτυχιάδου, Η Παναγία Θεοτόκος τύπος χριστιανικής αγιότητας. Συμβολή εις την ορθόδοξον τοποθέτησιν έναντι της ρωμαιοκαθολικής Άσπιλου Συλλύψεως και των συναφών αυτή δογμάτων*, διδ. διατριβή, Αθήνα 1990, 62, 71, 74, 75, 76, 89.

74. C. Mango, *The Legend of Leo Wise*, ZRVI 6 (1960), 68, 70 H Jeannine Vereecken - Lydie Hadermann-Misguich, *Les oracles de Leon le Sage illustres par Georges Klontzas. La version Barozzi dans le Codex Bute*, Venise 2000, 22-23, 33, 38-39.

75. Σε αντίθεση με το γεγονός ότι σε ότι αφορά τη βασιλεία του, ελάχιστες είναι πληροφορίες που μας παρέχουν οι ιστορικές πηγές, βλ. C. Mango, *Leo Wise*, ό.π., σ. 59, 70 H Vereecken - Hadermann-Misguich, *Les oracles*, ό.π., τ. 33.

76. Vereecken - Hadermann-Misguich, ό.π., 33.

δες του πραγματικού συγγραφέα και του κοινού του⁷⁷. Οι προφητείες του ιστορικού τμήματος, των οποίων οι εικόνες αναπαριστούν κατά κύριο λόγο ζώα, αποδίδουν συμβολικά μια σειρά βυζαντινών αυτοκρατόρων για τους οποίους όλες οι μέχρι τώρα, προσπάθειες ταύτισής τους, έχουν αποτύχει⁷⁸. Τα κείμενα αυτά, έχοντας έναν έντονα εσχατολογικό χαρακτήρα, συνδέθηκαν με την τύχη της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και ειδικά με της πρωτεύουσάς της⁷⁹. Χρονικά η εικονογραφημένη σειρά αυτών των χρησμών τοποθετείται στον 12ο αιώνα ή και νωρίτερα⁸⁰. Ωστόσο, εξαιτίας της έλλειψης σχετικών αποδεικτικών στοιχείων και σύμφωνα με τον C. Mango, αυτοί οι χρησμοί ελάχιστη σχέση έχουν στην πραγματικότητα με τον αυτοκράτορα⁸¹. Αντίθετα, οι πληροφορίες που αρύονται από τη μελέτη πρώιμων χρονικογράφων σχετικά με τα ενδιαφέροντα, την προσωπικότητα ή ακόμη και με περιστατικά που συνδέονται με τη ζωή του, δημιουργούν μια αντικρουόμενη εικόνα για τον βυζαντινό αυτοκράτορα αναφορικά με την ενασχόλησή του με το απόκρυφο και το μεταφυσικό⁸². Καταρχάς, η προσωπότητα του που του αποδόθηκε όσο ζούσε πρέπει να αιτιολογηθεί από την αναμφισβήτητη, πράγματι, πολυμάθεια που διέθετε και τις λόγιες εργασίες που παρήγαγε, όπως οι πομπώδεις ομιλίες και οι ύμνοι του, όχι όμως και από τις υποτιθέμενες μαντικές του ικανότητες⁸⁴. Έτσι, παραδίδεται πως δεν διστάζει να ασκήσει κριτική σε παλαιότερη νομοθετική ρύθμιση που διέκρινε τη μαγεία σε επιβλαβή και ευεργε-

77. Vereecken - Hadermann-Misguich, ό.π., 34.

78. Ό.π., 34.

79. Mango, ό.π., 61.

80. Πάντως τέτοια εικονογραφημένα βιβλία χρησμών απαντώνται από τον πρώιμο 9ο αιώνα, ό.π., 62.

81. Σύμφωνα δε με τον μελετητή, ο Λέοντας δεν υπήρξε ούτε προφήτης ούτε μάγος, ό.π., 68, 70, 91-93.

82. Ό.π., 70.

83. Για τους βυζαντινούς λόγιους του 11ου και 12ου αιώνα ο κόσμος της ελληνικής μαγείας και του μυστικισμού ήταν μέρος της πολιτιστικής κληρονομιάς του, οπότε αισθάνονταν υποχρεωμένοι να τον λάβουν υπόψη τους. Κυρίαρχη μορφή σ' αυτό το πλαίσιο υπήρξε ο Μιχαήλ Ψελλός, στον οποίο οφείλεται η επαναφορά από το παρελθόν μιας ολόκληρης ομάδας μυστών συγγραφέων και αποκρυφιστικών βιβλίων, παντελώς ξεχασμένων. Μεταξύ της εποχής του Φωτίου (9ος αιώνας) και της έναρξης αυτής του Ψελλού (11ος αιώνας), δύσκολα μπορούσε κανείς να βρει στις υπάρχουσες βυζαντινές πηγές οτιδήποτε σχετικό με βιβλία ή συγγραφείς που υπήρξαν κλασικοί στο πεδίο του μυστικισμού και της μαγείας (Ερμής Τρισμαγίστος, Ιούλιος Αφρικανός, Πρόκλος). Όταν, λοιπόν, ο Ψελλός στην περίφημη χρονογραφία του παραδέχεται ότι, παρά την ερεινιά του, αδυνατούσε να βρει μέσα ή έξω από την Ελλάδα οποιοδήποτε ίχνος σοφίας ή των δασκάλων της, αντιλαμβανόμαστε ότι εννοεί και έργα τέτοιου είδους, επειδή για εκείνον τα "μυστικιστικά βιβλία", όπως τα αποκαλεί, κατέχουν μια ιδιαίτερα υψηλή θέση στο μονοπάτι της σοφίας. J. Duffy, *Reactions of Two Byzantine Intellectuals to the Theory and Practice of Magic: Michael Psellos and Michael Italikos, Byzantine magic*, ό.π., 83.

84. Mango, ό.π., 68. Vereecken - Hadermann-Misguich, ό.π., 36.

τική, ενώ σε επίσημες δηλώσεις του σχετικά με τη μαγεία⁸⁵ και την προφητεία εμφανίζεται ιδιαίτερα αυστηρός. Από την άλλη πλευρά πάλι, ενώ απορρίπτει τη χρήση πληροφοριών βασισμένων σε ωροσκόπια, ως συμπεριφορά μη αρμόζουσα στο πνεύμα της Εκκλησίας, εκείνος δεν φαίνεται να υιοθετεί τις ίδιες του τις δηλώσεις και να ακολουθεί κατά γράμμα τον νόμο⁸⁶.

Εντούτοις, την ίδια εποχή θεωρείται απόλυτα δικαιολογημένο και φυσιολογικό να συμβουλευεται κανείς ένα μάντη που στήριζε τις γνώσεις στην παρακολούθηση και αξιολόγηση φυσικών φαινομένων. Μάλιστα κι ο ίδιος ο Λέων εμφανίζεται καλά μυημένος στην αστρονομία, ώστε με ακρίβεια προβλέπει στον Συμεώνα, βασιλιά των Βουλγάρων, την ηλιακή έκλειψη στις 7 Ιουνίου του 894⁸⁷. Πιο γοητευτικά φαντάζουν δύο περιστατικά προφητείας που αφηγούνται μεταγενέστεροι χρονικογράφοι και αποδίδονται στον φιλόσοφο αυτοκράτορα. Η μία αφορά στον ανταγωνιστή του, Κωνσταντίνο Δούκα, που φιλοδοξούσε να καταλάβει τον αυτοκρατορικό θρόνο και η άλλη προβλέπει τον θάνατο του αδελφού του Αλεξίου, λίγο πριν ο Λέων πεθάνει⁸⁸. Πάντως, η αντίληψη ότι ο Λέων ήταν αστρονόμος δεν είχε αναπτυχθεί μέχρι τον 12ο αιώνα⁸⁹. Σ' ένα χειρόγραφο του Κεδρηνού διαβάζουμε ότι εντρύφησε

85. Για τις ανάγκες του άρθρου του ο H. Maguire, *Magic and the Cristian Image*, ορίζει την έννοια "μαγεία" σε σχέση με το υπερφυσικό, αυτό που ήταν έξω από τους κανόνες της Εκκλησίας. Ωστόσο, τα όρια του τι συνιστούσε τη μαγεία στο μεσαιωνικό Βυζάντιο δεν ήταν καθορισμένα και το περιεχόμενο του όρου ποίκιλλε στον χώρο και στον χρόνο. Η μαντεία, η μαγεία, καθώς και κάθε είδους πρόληψη παρέμεναν δημοφιλείς και μετά την επικράτηση του χριστιανισμού. Οι κοσμικές και οι εκκλησιαστικές αρχές υιοθέτησαν μια αμφιταλαντευόμενη στάση απέναντι στις απόκρυφες επιστήμες. Έτσι, η Εκκλησία, ενώ από τη μία πλευρά κατηγορεί και καταδιώκει την παραδοσιακή μαγεία και τη μαντεία ως διαβολικές ενέργειες, από την άλλη αναγνωρίζει την υπερφυσική δύναμη και το προφητικό χάρισμα ως οφειλόμενο σε θεϊκή παρέμβαση. Μοιραία, οι αρχαίες μαντικές μέθοδοι, όπως η αστρολογία, η ερμηνεία των ονείρων και οι προρρησεις επιβίωναν κάτω από μια εκχριστιανισμένη μορφή ή όχι μέχρι την πτώση της Κωνσταντινούπολης. Στο πλαίσιο αυτό και κάτω από μια ιουδαϊκή-χριστιανική επιρροή γεννιέται μια προφητική λογοτεχνία, αναφερόμενη στο μέλλον της βυζαντινής αυτοκρατορίας και στο τέλος του κόσμου, βλ. Maguire, ό.π., 51. H Vereecken - Hadermann-Misguich, ό.π., 21.

86. Ένα σχετικό περιστατικό παραδίδει πως ο Λέων παρακολούθωντας μια έκλειψη σελήνης (20 Μαρτίου, 908) διέταξε τον Πανταλέοντα, μητροπολίτη Συνάδων, να του συντάξει ένα ωροσκόπιο, Mango, Leo Wise, σ. 68.

87. Ό.π., 69.

88. Ό.π., 69.

89. Εποχή κατά την οποία η φήμη του ως μάντη και προφήτη ήταν τόσο διαδεδομένη ώστε αποτελούσε κοινή γνώση στον απλό λαό. Σ' ένα μαγικό χειρόγραφο του 15ου αιώνα στη Μπολόνια το όνομα του Λέοντα μνημονεύεται ανάμεσα σ' εκείνα φημισμένων φυσικών και μάντηων. Μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης οι χρησμοί του Λέοντα γνώρισαν μία εντυπωσιακή αποδοχή, για να φτάσουν στο απόγειο της δημοτικότητάς τους δύο αιώνες αργότερα, τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση. Ειδικά, η πληθώρα των χειρογράφων τον 16ο αιώνα μαρτυρεί την εξαιρετική ζήτηση, όχι μόνο στην τουρκοκρατούμενη Ανατολή, αλλά εξίσου και στη Δύση, όπου η τουρκική απειλή προκαλούσε μεγάλη ανησυχία. Σ' αυτό συνέβαλε και η διαφορετική ερμηνεία που δινόταν πλέον στους χρησμούς ειδικά της εικονογραφημένης σειράς. Οι αλληγορικές εικόνες δεν ταυτίζονταν με τους βυζαντινούς αυτοκράτορες, αλλά με τους Τούρκους σουλτάνους.

στη μελέτη της αστρονομικής επιστήμης των ωροσκοπίων⁹⁰. Ακόμη και αποφάσεις που αφορούσαν στην προσωπική του ζωή, όπως ο τέταρτος γάμος του με τη Ζωή την Καρμπονίσινα, εκτός από το κίνητρο της προσωπικής του επιθυμίας, οφείλονταν σε προφητείες που τον βεβαίωναν ότι ήταν μια ενέργεια στην οποία έπρεπε να προβεί⁹¹. Σύμφωνα, λοιπόν, με τις εκτιμήσεις των χρονικογράφων, ο Λέων υπήρξε ένας εραστής με ποικίλες γνώσεις, συμπεριλαμβανομένων και των απόκρυφων, ικανών να προβλέπουν το μέλλον χρησιμοποιώντας ξόρκια. Από την ενασχόλησή του με την κίνηση των αστεριών και με την επιστήμη των ωροσκοπίων έλαβε τη γνώση ότι θα αποκτήσει ένα διάδοχο, γνώση που προσέλαβε την αξία θεϊκού δόγματος και την ισχύ του αναπόφευκτου πεπρωμένου, καθορίζοντας την επιλογή της δεύτερης συζύγου του Ζωής, κόρης του Ζαούση⁹².

V. Πώς τεκμηριώνεται ιστορικά η επιλογή ενός τέτοιου θέματος; Με ποια αφορμή ζωγραφίζεται μια τόσο σπάνια θρησκευτική σύνθεση, που ουσιαστικά αποδίδει τιμή στο ιερό κειμήλιο; Η *Τιμία Ζώνη* είναι ένα από τα αξιολογότερα κειμήλια της Μονής Βατοπεδίου. Το 1526 ο Neoagoe Bassarab, ο γενναιόδωρος ηγεμόνας της Βλαχίας, μεταξύ άλλων δωρεών, ίδρυσε παρεκκλήσιο αφιερωμένο στην Αγία Ζώνη της Θεοτόκου. Το θεομητορικό λείψανο άσκησε εξαιρετική επίδραση στη λαϊκή πίστη και είναι πάρα πολλά τα θαύματα που παραδίδονται ότι επιτέλεσε. Σύμφωνα με την παράδοση το κειμήλιο μοιράστηκε σε δύο κομμάτια όταν ενέπεσε μια φοβερή πανούκλα, ταυτόχρονα στη Μονή Βατοπεδίου και στη Μονή Ιβήρων. Έκτοτε, το ένα τμήμα φυλάσσεται στην πρώτη και το άλλο το περιφέρουν οπουδήποτε υπάρχει ανάγκη. Έτσι, στα χρόνια της Τουρκοκρατίας οι βατοπεδινοί μοναχοί πραγματοποιούν περιοδείες στην Κρήτη, τη Μακεδονία, τη Θράκη, την Κωνσταντινού-

Μοιραία, οι χρησμοί γνώρισαν επανειλημμένες ανατυπώσεις ακόμη και στην ορθόδοξη Ρωσία. Τον 18ο αιώνα, στη Δυτική Ευρώπη οι χρησμοί του Λέοντα έπεσαν σε ολοκληρωτική λήθη. Αντίθετα, στην Ανατολή συνέχισαν, με νέα ένταση, να τρέφουν τις ελπίδες των υποδοúlων για την απελευθέρωσή τους από τους Τούρκους. Στους νεότερους χρόνους η προφητική φιλολογία που ευαγγελιζόταν την αποκατάσταση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας με τη βοήθεια της Ρωσίας -και περιστασιακά της Γερμανίας- διαβαζόταν επίμονα από το ελληνικό κοινό. Ειδικά, όταν τα πολιτικά γεγονότα αναζωπύρωναν τις ελπίδες για την επίτευξη του εθνικού σκοπού, όπως στην εποχή του Μ. Πέτρου, της Αικατερίνης II και κατά τη διάρκεια της ελληνικής επανάστασης. Ακόμη και μετά τη σύσταση του Ελληνικού Κράτους οι χρησμοί όχι μόνο δεν ξεχάστηκαν, αλλά τυπώθηκαν σε βιβλία που περιείχαν συλλογές χρησμών, Mango, Leo Wise, σ. 70, 71, 74, 77, 78, 80, 82, 86, 89, 90.

90. Ό.π., 70.

91. Ό.π., 70.

92. Για το λόγο αυτό άλλωστε, κι ενώ ζούσε ακόμη η Θεοφανώ είχε συνάψει σχέσεις με τη Ζωή, ό.π. 71.

πολη μέχρι και την Μικρά Ασία, με σκοπό τον αγιασμό και την ηθική στήριξη του υπόδουλου Ελληνισμού, καθώς και την απαλλαγή του από κάθε λοιμική ασθένεια⁹³. Άπειρα είναι τα θαύματα που θρυλλούνται, ακόμη και σε περιπτώσεις στείρων γυναικών που καθίστανται έγγυες, όταν τους δοθεί κομμάτι της ζώνης και εφόσον έχουν πίστη⁹⁴.

Η Θεσσαλονίκη ως μεγάλο λιμάνι με έντονη δραστηριότητα σε συνδυασμό με τις αλληπάλληλες μεταναστεύσεις σε όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, υπέφερε συχνά από τη διάδοση ποικίλων επιδημιών. Η πυκνή και χωρίς κανένα ρυμοτομικό σχέδιο οικοδόμηση των κατοικιών, οι ανθυγιεινές συνθήκες, η ελλιπής υγειονομική και κοινωνική πρόνοια και η παρουσία των ελών δυτικά της πόλης ήταν οι επιπλέον αιτίες που καθιστούσαν ενδημικές διάφορες αρρώστιες όπως τη φυματίωση, την ψώρα, τη λέπρα, την πανούκλα και τη χολέρα, με αποτέλεσμα την αισθητή, κάθε φορά, μείωση του πληθυσμού⁹⁵. Αλλά και φυσικές καταστροφές, που προκαλούνταν από κατακλυσμιαίες βροχοπτώσεις και ισχυρούς σεισμούς, τρώμαζαν τους κατοίκους, οι οποίοι φοβισμένοι απομακρύνονταν από την πόλη και κατασκήνωναν στο ύπαιθρο⁹⁶.

Η καταγωγή του ζωγράφου και η έντονη επαγγελματική του δραστηριότητα στη Θεσσαλονίκη και γύρω από αυτή προσανατολίζει, καταρχάς, την σκέψη μας να ερμηνεύσουμε την επιλογή του θέματος ως ένα είδος επίκλησης ή ευχαριστίας σε συνδυασμό με κάποιο σημαντικό γεγονός που έλαβε χώρα εκείνη την περίοδο στην πόλη. Ωστόσο, κανένα από αυτά τα φοβερά φαινόμενα ή βασανιστικά προβλήματα δεν φαίνεται να συμπίπτει με το έτος παραγωγής της εικόνας. Η πιο κοντινή χρονικά αξιοσημείωτη επιδημία στην χρονολογία που φέρει η εικόνα είναι το 1893⁹⁷, δηλαδή μεταγενέστερη. Από την άλλη πλευρά, οι μικρές διαστάσεις του φορητού έργου υποβάλλουν την πιθανότητα πως αυτό το σημαντικό γεγονός να αφορά στην προσωπική ζωή του δημιουργού ή του υποτιθέμενου παραγγελιοδότη της και η εικόνα να αποτελούσε μέρος του

93. Jugie, L'eglise, σ. 312.

94. Γ. Σμυρνάκης, *Το Άγιον Όρος*, Αθήνα 1903, 437-439'Η Σ. Καδός, *Το Άγιον Όρος. Τα μοναστήρια και οι θησαυροί τους*, Αθήνα 1989, 46-47'Η Προσκυνητάριο *Ιεράς Μεγίστης Μονής Βατοπεδίου*, Άγιον Όρος 1993, 53-58'Η Η Πλατυτέρα των ουρανών. Προσκυνητάριον του Αγίου Όρους, εκδ. Ι. Μ. Παναγιώτου, Αθήνα 1995, 102-104'Η Σ. Μελάς, Άγιον Όρος. Η Μονή Βατοπεδίου, 12, και Α. Ν. Νομικός, *Ιστορικά της Τιμίας Ζώνης, στο Άγιον Όρος Άθως. Ιστορία - Τέχνη - Παράδοση*, πρόλογος-επιμέλεια Ι. Μ. Χατζηφώτη, Αθήνα 1996, 87-90'Η G. Trumler, Άθως. Το περιβόλι της Παναγίας, Αθήνα εκδ. Αδάμ, χχ. 61, 64 Κ. Χρυσοχοΐδης, Από την οθωμανική κατάκτηση ως τον 20ό αιώνα, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη*, Άγιον Όρος, 1996, τ. Α', σ. 60.

95. Α. Ε. Βακαλόπολος, *Ιστορία της Θεσσαλονίκης 316 π.Χ.-1983*, Θεσσαλονίκη 1983, σ.312-314.

96. Ό.π., 315.

97. Ό.π., σ. 314.

ιδιωτικού του εικονοστασίου⁹⁸. Ή ακόμη, πως πρόκειται απλά για έναν εικονογραφικό πειραματισμό του ζωγράφου με την εισαγωγή μίας νέας θρησκευτικής σύνθεσης, το περιεχόμενο της οποίας, άλλωστε, σπεύδει να επεξηγήσει με τη διαφωτιστική επιγραφή στο πίσω μέρος της εικόνας.

VI. Συνοψίζοντας, σε ότι αφορά στην εικονογραφία, είδαμε πως μεταξύ των κρητικών εικόνων και αυτής από τη Θεσσαλονίκη δεν εντοπίστηκε, μέχρι στιγμής κάποιο ενδιάμεσο πρότυπο, ζωγραφικό ή χαλκογραφικό, και αυτό είναι ένα επιπλέον στοιχείο που μαρτυρεί τη σπανιότητα του θέματος.

Έχοντας υπόψη πως ούτε η επιλογή του θέματος είναι τυχαία ούτε και ο τρόπος απόδοσής του, υποστηρίζουμε πως ο ζωγράφος διαλέγει εκείνο το σχήμα και εκείνα τα εκφραστικά μέσα που αποκαλύπτουν αφενός την καλλιτεχνική του προσωπικότητα και, αφετέρου, τις αισθητικές συμβάσεις και την κοσμοθεωρία της εποχής του. Η εκάστοτε, άλλωστε, τεχνοτροπία εκφράζει την κυρίαρχη αισθητική μιας ομάδας ανθρώπων, μελών συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης, που πολύ συχνά χρηματοδοτούν τέτοιες παραγγελίες και γίνονται αποδέκτες των αντίστοιχων καλλιτεχνικών προϊόντων. Η σύλληψη και η εκφορά του θέματος, καθώς και η σύνθεση και οι αισθητικοί κανόνες που εφαρμόζονται στην εικόνα του ναού του Αγίου Αθανασίου συνιστούν ένα μεταίχμιο στην ιστορία της εικαστικής έκφρασης, κατά βάση θρησκευτικής, στον αλύτρωτο μακεδονικό χώρο κατά την εκπνοή του 19ου αιώνα. Ο δημιουργός ξεπερνά τους αυστηρούς δογματικούς κανόνες και εκπροσωπώντας απόλυτα την εποχή του, παράγει μία σύνθεση, της οποίας τα εκφραστικά μέσα είναι, απλά και στοιχειώδη. Ωστόσο, παρά τη συνθετική λιτότητα και την αφέλεια της εικαστικής απόδοσης εκείνο που έχει σημασία είναι ότι κατορθώνει να κάνει εικόνα το «αόρατο» δίνοντας μορφή στο νόημά του.

Σε κάθε περίπτωση, κυρίαρχη και καθοριστική αναδεικνύεται η λαϊκή συλλογική βούληση, η οποία λειτουργώντας σ' ένα δικό της επίπεδο, όπου ένστικτο και φαντασία σε μία εμπνευσμένη αρμονία με την πίστη στο εξωτικό και το μεταφυσικό, στήνει τον δικό της μύθο που την ξεπερνά και επιβάλλεται πέρα από τα όριά της. Έτσι, παραβλέποντας κανόνες, εμπλέκοντας ιστορικές προσωπικότητες⁹⁹, επιλέγει τα καταλληλότερα ευρήματα προκειμένου

98. Είναι ενδιαφέρον, πάντως, πως και η εικόνα της συλλογής Βελιμέξ έχει παρόμοιες διαστάσεις: 30,9X23 εκ. με αυτές της Θεσσαλονίκης: 36X26 εκ.

99. Γιατί, λόγου χάρι, επιλέγεται ο Λέων να γίνει προφήτης, αστρολόγος και μάγος; Κατ'αρχάς δεν αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση, αλλά μέρος και δείγμα μιας γενικότερης συμπεριφοράς. Απόκρυφη γραμματεία συχνά κρύβεται πίσω από αξιοσέβαστα ονόματα αυτοκρατόρων και πατριάρχων και όχι μόνο πίσω από την προσωπικότητα αναγνωρισμένων προφητών και αρχαίων σοφών, Mango, Leo Wise, σ. 90-91.

να υπηρετήσουν με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο την ανάγκη της να υπάρχει η δική της «αλήθεια».

Είναι η ένταση της λαϊκής φαντασίας και η δύναμη της δημιουργικότητας, που πλάθει μορφές και σύμβολα, βασισμένα στην προκειμένη περίπτωση σε παραδόσεις θρησκευτικού περιεχομένου που διασώζει η απόκρυφη γραμματεία. Στην ουσία πρόκειται για ψευδεπίγραφα κείμενα, προορισμένα να συμπληρώσουν τα κανονικά βιβλία της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης και να αποκαταστήσουν τη σιωπή που περιέβαλλε συγκεκριμένα πρόσωπα και γεγονότα¹⁰⁰. Ως θρύλοι, όπου μπορούμε να ανιχνεύσουμε ακόμη και μοτίβα αντίστοιχης ποιότητας με εκείνα που απαντούν σε παραμύθια, δεν διαθέτουν καμία ιστορική αξία¹⁰¹. Από δογματική άποψη αποτιμώνται ως ένα ενδιαφέρον πεδίο προς διερεύνηση για τους ιστορικούς του δόγματος. Σ' αυτό το πλαίσιο αποτυπώνουν τη λαϊκή χριστιανική σκέψη, όπως αυτή διαμορφώνεται την εποχή της σύνθεσής τους¹⁰². Σε καμία περίπτωση όμως και παρά την ευρεία τους χρήση, τα απόκρυφα δεν συνιστούν κάποιο είδος θεολογικής πίστης ή έγκυρης εξήγησης εκκλησιαστικών ζητημάτων¹⁰³. Σ' αυτά βρίσκουμε περισσότερο την πίστη των ευσεβών χριστιανών, ανάμικτη με ευφάνταστες λαϊκές αντιλήψεις για έναν εκτός του κόσμου τούτου χώρο και τις αγγελικές υπάρξεις του, σε συνδυασμό με στοιχεία που αγγίζουν τα όρια του θαυμαστού και του παράδοξου, φέροντας παράλληλα και ερμητικά χαρακτηριστικά¹⁰⁴. Έτσι, από τον 6ο αιώνα η σωμστική Ανάληψη της Θεοτόκου αποτελεί κοινή πεποίθηση, όπως άλλωστε παραδίδεται και συντηρείται μέσα σε μία ολόκληρη οικογένεια χειρογράφων, που κατάγονται από τη μακρινή Συρία (τέλη 5ου αιώνα). Η ίδια πίστη μεταφέρεται και σ' ένα ελληνικό πρωτότυπο κείμενο του 6ου ή 7ου αιώνα, χαμένο πλέον, για να καταλήξει μέχρι τη μακρινή Ιρλανδία¹⁰⁵.

Σε ότι αφορά τη συμβολή των αποκρύφων στην εικαστική δημιουργία, προσφέρουν τον γραπτό λόγο που αποκτά εικόνα ανάλογα με την καλλιτεχνική δεινότητα του εκάστοτε αγιογράφου. Αγνωώντας τη θεολογική αντίστιξη μεταξύ του δόγματος της Ανάληψης που διατύπωσε η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία και της εξήγησης που προέταξε η Ανατολική Εκκλησία σχετικά με τη Μετάσταση της Θεοτόκου¹⁰⁶, οι ορθόδοξοι δημιουργοί δεν διστάζουν να α-

100. Ως terminus postquem για τη χρονολόγηση των απόκρυφων κειμένων σχετικά με τον θάνατο της Θεοτόκου θεωρείται η Σύνοδος της Εφέσου. Οπότε, τα παλαιότερα τοποθετούνται στα τέλη του 5ου αιώνα ή στις αρχές του 6ου, Jugie, *La mort*, σ. 103-104, 107.

101. Ο.π., σ. 167, 169-170.

102. Ο.π.

103. Wenger, *L' Assomption*, σ. 67.

104. Ο.π.

105. Ο.π., σ. 66-67, Jugie, *ό.π.*, σ. 108-109, 127-138.

106. Καθολικοί μελετητές εκτιμούν πως η θεολογία της Ανάληψης, η οποία επιβεβαιώνεται στις ομιλίες και σε λειτουργικά αναγνώσματα προορισμένα για την εν λόγω εορτή είναι παραφύδα της

ξιοποιήσουν δυτικά παραδείγματα για να αποδώσουν εικαστικά την Ανάληψη ή να συγκροτήσουν θεωρητικά τη σκηνή της Μετάστασης, συντάσσοντας εικονογραφικές οδηγίες για τον τρόπο αναπαράστασής της.

Πάντως, η απουσία σωματικών λειψάνων της Θεοτόκου και η ύπαρξη, αντίθετα, του μυθικού κειμηλίου της ζώνης καθιερώθηκαν στη λαϊκή συνείδηση και πίστη ως ένα επιχείρημα της ανάληψης και ανάστασής της στους ουρανούς ή της μετάβασής της στον παράδεισο¹⁰⁷. Εξαιτίας, συνεπώς, της παρθενίας της και της μητρικής της ιδιότητας απέναντι στον Ιησού, σύμφωνα με τη λαϊκή αντίληψη, ο Θεός την προφύλαξε από τη φθορά του θανάτου. Οι απόκρυφες, έκτοτε, λεπτομέρειες που παρεμβάλλονται στην πατερική διδασκαλία σχετικά με τον χρόνο, τον τόπο, καθώς και τα υπόλοιπα στοιχεία που αναφέρονται στην κηδεία του θεομητορικού σώματος αποτελούν, ουσιαστικά, εκδηλώσεις αγάπης και τιμής στο πρόσωπο της Παρθένου, χωρίς να θεμελιώνονται από το δόγμα¹⁰⁸. Αντίθετα, απορρέουν από την ευσεβή παράδοση, η οποία πάντα θεωρούσε τη Θεοτόκο ως το κοντινότερο πλάσμα στον Ιησού

ελληνικής θεολογίας, τουλάχιστον στις πρώτες της διατυπώσεις, Wenger, L' Assomption, σ. 140, Ωστόσο, σύμφωνα με ορθόδοξους επιστήμονες, η διαφορά ως προς τη θεολογική εξήγηση μεταξύ των δύο Εκκλησιών είναι καθοριστική. Η πατερική διδασκαλία σχετικά με τον θάνατο και τη μετάσταση της Θεοτόκου: "ουδεμίαν σχέση δύναται να έχει και κατ' ουδένα τρόπον είναι δυνατόν να αποτελέσει πηγήν και αφετηρίαν της ρωμαιοκαθολικής Assumpta", Πιο αναλυτικά, σχετικά με το τέλος της επίγειας ζωής της Θεοτόκου συμβάν, η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία το ορίζει με την ενσώματη μετάστασή της, αδιαφορώντας εάν και κατά πόσο μεσολάβησε ο χωρισμός της ψυχής από το σώμα, στοιχείο που προσδιορίζει την έννοια του θανάτου. Αντίθετα, τεκμηριώνει το δόγμα της μετάστασης χρησιμοποιώντας το επιχείρημα της Ασπίλου Σύλληψης: εφόσον η θεομήτωρ δεν κληρονόμησε αμαρτία προπατορική δεν κληρονόμησε και τις συνέπειες αυτής στις οποίες εντάσσεται και η επιστροφή του σώματος στη γη -στην αρχική του «χοϊκή» κατάσταση απ' όπου δημιουργήθηκε- και αποσύνδεσή του από τη ψυχή μέχρι την κοινή ανάσταση. Η πατερική διδασκαλία, αντίθετα, ορίζει πως για όλους όσους προέρχονται από τον Αδάμ, το τέλος είναι κοινό και συνίσταται από την κοίμηση και μετάσταση από τα γήινα στα ουράνια. Σχετικά δε με τον θάνατο της Θεοτόκου, η Δυτική Εκκλησία εφόσον τον δέχεται τον ερμηνεύει όπως και αυτόν του Χριστού. Τον προσδίδει, δηλαδή, σωτήρια σημασία για το ανθρώπινο γένος, αιτιολογώντας το από την απουσία προπατορικής αμαρτίας από την εποχή της σύλληψης της Θεοτόκου, εξαιτίας της οποίας καθίσταται θνητή η φύση του ανθρώπου. Από την άλλη πλευρά, η πατερική διδασκαλία διδάσκει ότι παρά το γεγονός της υποστατικής ενώσεως του Θεού Λόγου περιβάλλει την Θεοτόκο εντός του πεπτοκότους γένους. Τέλος, η ενσώματη μετάσταση της Θεοτόκου διδάσκεται από τη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία κατ' αντιποικία προς την Ανάσταση και Ανάληψη του Ιησού, ως η ολοκλήρωση του συλλυτρωτικού έργου αυτής επί των ανθρώπων. Για την πατερική διδασκαλία η μετάσταση προβάλλεται ως ολοκλήρωση και τελείωση του όρου Θεοτόκος κάτω από το εξής σχήμα: ως Παρθένος παρέμεινε στον τάφο αδιάφθορη όπως και στον τοκετό. Ή ως Παναγία, αξιούμενη της φυσικής μητρότητας απέναντι στον θείο λόγο, αξιώθηκε και την τέλεια και ολοκληρωμένη ένωση με Εκείνον, Σπουδλάχου-Ευτυχιάδου, ό.π., 168, 176, 177.

107. Χωρίς ωστόσο να συμμερίζονται την αντίληψη αυτή οι μελετητές, εφόσον το ίδιο σκεπτικό θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και για μια σειρά αγίων των πρώτων χριστιανικών αιώνων καθώς και για τους περισσότερους αποστόλους, Jugie, La mort, σ. 698.

108. Σπουδλάχου-Ευτυχιάδου, ό.π., 66-67.

και το καταλληλότερο να εκπληρωθεί σ' αυτό κάθε εσχατολογική θεώρηση του ανθρώπου, επιβεβαιώνοντάς την ιδιαιτερότητά της ως εκλεκτού προσώπου και επιλεγμένου να παίξει το συγκεκριμένο ρόλο στην ιστορία των ανθρώπων¹⁰⁹.

Μέσα σ' όλα αυτά εξέχον στοιχείο αποτελεί η μορφή της Παρθένου, περιβλημένη από την αίγλη του λαϊκού μεγαλείου. Την ίδια στιγμή, όμως, εμφανίζεται πολύ κοντά στην ταπεινότητα της ανθρώπινης υπόστασης, καθώς παρουσιάζεται να φοβάται την ώρα του θανάτου, τους αγγέλους και τα τελώνια που διεκδικούν την ψυχή της ή τους Εβραίους που σκοπεύουν να κάψουν το σώμα της¹¹⁰. Όμως, τα σύμβολα με τα οποία περιβάλλει -σύμφωνα με τη λαϊκή αντίληψη- ο Θεός την ίδια και την κοίμησή της δηλώνουν το μοναδικό μεγαλείο της. Όλα αυτά τα επιμέρους στοιχεία, προϊόντα, ουσιαστικά, της ανθρώπινης επινόησης, οφείλονται σε συγκεκριμένες λαϊκές αντιλήψεις, νοοτροπίες και στάσεις και δεν πρέπει να ειδικθούν ξέχωρα από τη σημασία που είχε το υπερφυσικό και την επιβίωση μαγικών ή ημιμαγικών πρακτικών που ασκούσαν από τους ίδιους υπηκόους του Μεσαιωνικού Βυζαντίου (4ος αιώνας-1453)¹¹¹. Τέτοις φαινόμενα αποκαλύπτει η μελέτη βυζαντινών κειμένων, των νομικών κανόνων, της λόγιας φιλολογίας και το ιδιαίτερα δημοφιλές είδος αναγνώσματος, οι βίοι των αγίων, καθώς και η μελέτη εκδηλώσεων που αφορούσαν στην υλική λατρεία των τελευταίων¹¹². Είναι η λαϊκή βούληση, η επιθυμία και η αγάπη για το παράδοξο, που θέλοντας να κάνει πιο έγκυρες όλες αυτές τις διηγήσεις και θρύλους, δεν διστάζει να εμπλέξει ιστορικές προσωπικότητες¹¹³, προσγράφοντας στις τελευταίες συμπεριφορές και δραστηριότητες για τις οποίες δεν θα μάθουμε ποτέ με βεβαιότητα το βαθμό αληθείας που κρύβουν¹¹⁴. Πάντως, εδώ είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε την αλλα-

109. Ό.π., 174.

110. Wenger, ό.π., 67.

111. *Byzantine magic* ed. Mguire H., Washington, D.C., 1995, 1.

112. Ό.π.

113. Ο Νικηφόρος Γρηγοράς εμφανίζεται πεπεισμένος πως οι χρησμοί έχουν θεϊκή προέλευση και μεταβιβάζονται στους ανθρώπους μέσω των πνευμάτων ή θεϊκών φωνών. Το γεγονός δε, ότι οι χρησμοί δεν είναι ποτέ σαφείς, αλλά μιλούν με αινίγματα, οφείλεται στο ότι δεν απευθύνονται στο λαό. Συνιστούν «βασιλικούς» θησαυρούς», διότι αν ήταν προσβάσιμοι απ' όλους θα έχαναν την αξία τους. Η δική του άποψη για τους χρησμούς είναι ότι είναι χρήσιμοι και σημαντικοί εφόσον εξετάστούν με την απαιτούμενη σοβαρότητα, Vereecken - Hadernmann-Misguich, ό.π., 24-25

114. Στη Χρονογραφία του Μιχαήλ Ψελλού παραδίδεται πως η αυτοκράτειρα Ζωή είχε στην κατοχή της -εκτελεσμένη κατόπιν δικής της παραγγελίας- μια θαυματουργή εικόνα του Χριστού με τη βοήθεια της οποίας μπορούσε να προβλέπει μελλοντικά γεγονότα παρακολουθώντας την αλλαγή των χρωμάτων που η εικόνα υφίστατο. Στην περίπτωση, λοιπόν, που παρατηρούσε λάμπερά χρώματα έσπευδε να το αναφέρει στον αυτοκράτορα, προβλέποντας για εκείνον το τι επρόκειτο να συμβεί, J.Duffy, *Reactions of Two Byzantine Intellectuals to the Theory and Practice of Magic*: Michael Psellos and Michael Italikos, *Byzantine magic*, σ. 88-89.

γή του τρόπου αντιμετώπισης και της κλιμάκωσης του βαθμού αυστηρότητας που σταδιακά παρατηρείται από τους βυζαντινούς νομοθέτες, από τον 4ο προς τον 12ο αιώνα, απέναντι στις απαγορευμένες επαφές με το υπερφυσικό που οι Κανόνες της Εκκλησίας καταδίκαζαν¹¹⁵. Ενώ, από τη μία μεριά πρακτικές αυτού του είδους απορρίπτονταν, από την άλλη ήταν οικείες και συνήθεις στο βυζαντινό μεσαίωνα. Αυτή η αλλαγή συνέβη επειδή η μαγεία υπήρχε σ' ένα μοναδικά ενοποιημένο σύστημα σχέσεων μεταξύ των ανθρώπινων πραγμάτων και του υπερφυσικού¹¹⁶. Στάση, άμεσα εξαρτημένη από την ίδια την ψυχοσύνθεση του θρησκευόμενου, του οποίου το δόγμα βασίζεται στην ακράδαντη πίστη σ' αυτό που δεν είναι ορατό, αλλά παντοδύναμο καθώς είναι βρισκείται πέρα από τους φυσικούς νόμους και τα ανθρώπινα μέτρα.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό αυτών των διηγήσεων είναι ότι η Θεοτόκος συχνά αποκαλείται απλά Μαρία και τονίζεται η ιδιότητά της ως αδερφή και μητέρα των αποστόλων¹¹⁷. Πρόκειται για μια στάση που σαν σκοπό έχει να υπογραμμίσει τον εξαιρετικό ρόλο των αποστόλων στην Κοίμηση και στο έσχατο ταξίδι της, αποκαλύπτοντας παράλληλα το κοινό ενδιαφέρον των συγγραφέων τέτοιων κειμένων να συνδέσουν την γραπτή παράδοση με την αποστολική¹¹⁸. Σε ό,τι αφορά τα λείψανα της Θεοτόκου, από τον 6ο αιώνα το μαφόριο αποκτά τον θρόνο του, βασισμένο σε αναμφισβήτητα ιστορικά δεδομένα, ενώ από τις αρχές του 7ου αιώνα ο μύθος του Γάλβιου και Κάντιδου ήταν η εξήγηση για την προέλευση της ιεράς σορού που περιλάμβανε το μαφόριο και τη ζώνη¹¹⁹. Πλάι στην παράδοση που αποδίδει στην φροντίδα του Αρκαδίου, την κατάθεση της ζώνης στον ναό των Χαλκοπρατείων, υπάρχει και μία άλλη σύμφωνα με την οποία η σεπτή ζώνη φτάνει από την επισκοπή της Ζήλας στην Καππαδοκία υπό την αιγίδα του αυτοκράτορα Ιουστινιανού και μάλιστα με προσδιορισμένη χρονολογική ακρίβεια στο έτος 530¹²⁰. Στην ουσία παρατηρούμε τη σημασία που προσλαμβάνει η ίδια η Κοίμηση και κατ' επέκταση η λατρεία που έχαιραν αυτά τα λείψανα, μαρτυρώντας την πίστη τους, είτε έμμεσα είτε άμεσα, στην Ανάληψη. Η πράξη λατρείας αυτών είναι πράξη τιμής στα ενδύματα από τα οποία ξέφυγε το σώμα που η γη δεν ήταν άξια να δεχτεί¹²¹. Παραμένοντας δε αναπάντητα ερωτήματα, όπως μέσα από

115. Ό.π., 6.

116. Ό.π.

117. Wenger, *L' Assomption*, σ. 67

118. Ό.π.

119. Ό.π., 138.

120. Jugie, *La mort*, σ. 695, 696.

121. Wenger, ό.π., σ. 139.

ποιο δρόμο λόγου χάρη η ζώνη έφτασε στη Ζήλα, μπορούμε να φανταστούμε την ικανοποίηση των δημιουργών των αποκρύφων να ψυθιρίζουν ευτυχείς πως η ίδια η Θεοτόκος την άφησε να πέσει στα χέρια του Θωμά κατά τη στιγμή της Ανάληψής της¹²².

122. Jugie, ό.π., 696.



Εικ. 1: Άγιος Αθανάσιος Θεσσαλονίκης. Η θεραπεία της αυτοκράτειρας Ζωής, 1892.